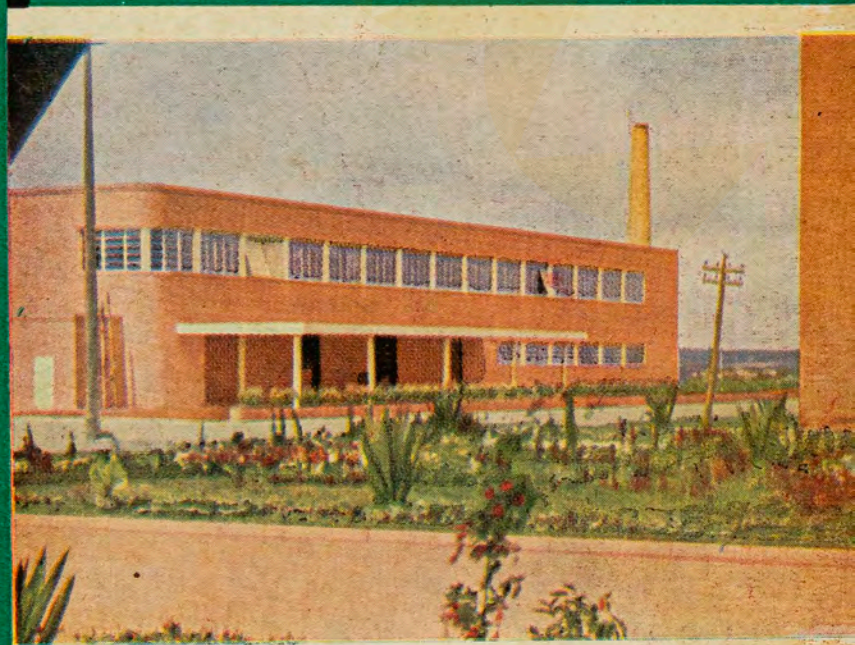


revista de arquitetura e artes no Brasil

HABITAT



PI



renovam qualquer ambiente

TAPETES

Chenile

DO BRASIL S. A.

TAPETES CHENILE

NAS BOAS CASA DO RAMO

rua venâncio aires, 29 - telefone: 52-6893 - são paulo

Dê vida nova aos seus
aposentos redecorando-
os com os belos, moder-
nos e práticos tapetes
CHENILE Americano.

LAVAVEIS
NÃO ESCORREGAM
ECONOMICOS

KNOEDLER

Established 1846



Jean Louis Forain - (1852-1931) - "Champ du Course" - 45½" x 35"

OLD MASTERS
AMERICAN PAINTING
FRENCH IMPRESSIONISTS
CONTEMPORARY PAINTING

Framing

Prints

Restoring

NEW YORK CITY

14 East 57th Street

LONDON

14 Old Bond Street

PARIS

22 Rue des Capucines



Mural de Roberto Burle Marx

MOSAICO
VIDROSO

«VIDROTIL»

VENDAS:

SÃO PAULO: S/A DECORAÇÕES EDIS - Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 300 - Telefone, 32-2326

RIO DE JANEIRO: ARTHUR P. KRUG - Rua Almirante Alexandrino, 200, s. 202 - Fone, 22-4394

PÔRTO ALEGRE: C. TORRES S/A - Rua Voluntários da Pátria, 338 - Fone, 7144

SALVADOR: GERALDO GONZAGA - Rua Alvares Cabral, 8

BELO HORIZONTE: BITTENCOURT & CIA. LTDA. - Av. Amazonas, 266, 12.º andar, Sala 1218 - Fone, 2-6354

**economise
aço para
concreto
armado**

HELITRAÇO

**AÇO
COMUM**

**ECONOMIA
30% a 40%**



**PATENTE
40.078**

HELITRAÇO

ARMADURAS HELITRAÇO DE SÃO PAULO S/A

ESCRITÓRIO: AV. IPIRANGA, 1248 - CONJ. 1605 - TEL.: 35-0756

USINA: VIA ANCHIETA, KM. 13 - ESTRADA TABOÃO 200

SÃO PAULO

Um colchão de molas para cada brasileiro!

Hoje todos sabem que um colchão de molas não é luxo — é uma necessidade. Todos conhecem o seu valor como complemento de conforto e de saúde — todos desejam possuí-lo! E são tais as facilidades para sua compra — que cada vez mais, um número maior de pessoas se encontra em condições de comprá-los. Convencida de que dentro de um futuro não muito remoto será possível assegurar a cada brasileiro o uso de um colchão de molas cientificamente construído, Armações de Aço Probel S. A. vem aperfeiçoando ano após ano, o seu sistema industrial. Utilizando máquinas mais modernas e poderosas, melhorando o padrão e o rendimento de sua produção, criando novos tipos e modelos de colchões e de outros artigos para o lar, Armações de Aço Probel S. A. estende o benefício de seus produtos a um número sempre crescente de bôlsas. Assim como vem acontecendo nos mais adiantados países do mundo, o Brasil também poderá um dia orgulhar-se de que a grande maioria de sua população goza do conforto do colchão de molas — sem dúvida, um índice expressivo do grau de civilização de um povo.

A maior indústria de colchões de molas da América do Sul é a ARMAÇÕES DE AÇO PROBEL S. A. Mantendo sempre a sua tradicional qualidade, os produtos Probel são comprovadamente os mais vendidos em todo o país!



"O Semeador"
Estátua nas imediações
do Palácio 9 de Julho
em São Paulo

ARMAÇÕES DE AÇO **Probel** S. A.

Pioneira da industrialização do conforto no País



Fábrica: Rua Vilela, 307 (Tatuapé) - Tel. 9-0927 (PBX) - Caixa Postal 1.711
Exposição: Av. Ipiranga, 442 - Esq. R. São Luís - Tel. 36-5597 - São Paulo



marco zanuso
italia

gio ponti
italia

lina bo
brasil

heino orro
suécia



peter

bons desenhos para interiores contemporâneos



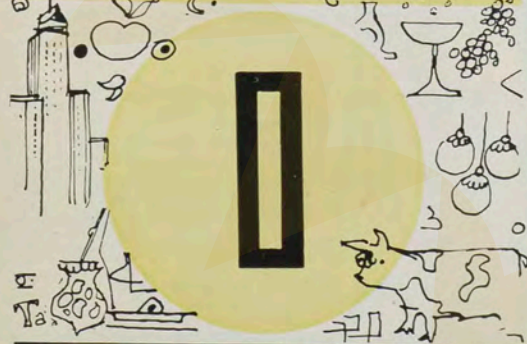
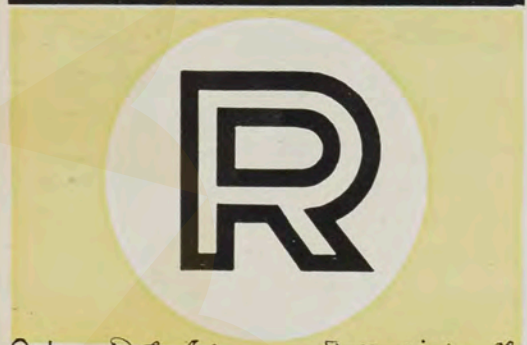
ambiente

decorações
moveis modernos
tecidos originais
desenhos exclusivos

ambiente - ind. e com. de móveis s. a. - rua martins fontes, 205 - fone: 35-0306 - são paulo

de norte
a sul
do Brasil

Montevideu e
Buenos Aires



um serviço aéreo tradicional

Máxima
resistência

absoluta firmeza de côres



Louça
sanitária
eletro-vitrificada

- Elegância de linhas
- Funcionamento perfeito
- Inatacável pela ação dos ácidos
- No maior sortimento de côres, para louça sanitária



As peças vitrificadas da famosa marca "Hervy" são produzidas por um dos maiores fornos elétricos do mundo – e o único nas Américas – recentemente instalado na nova fábrica em Osasco, para garantir o mais alto padrão de qualidade.

CIA. DE CERÂMICA INDUSTRIAL DE OSASCO

Rua Timbiras, 248 – Telefones: 34-5307 e 37-4197
C. Postal 264 – São Paulo

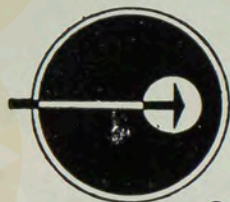
À VENDA NAS PRINCIPAIS CASAS REVENDEDORAS

União perfeita e duradoura...

na residência
que V. vai
construir!



YORKSHIRE



hidrolar

O sistema de Conexões YORKSHIRE
e Tubos de Cobre HIDROLAR
oferece agora, a V. que vai construir sua casa
ou seu apartamento, estas excepcionais vantagens:

- ★ **Instalações menos dispendiosas!**
- ★ **Economia na mão-de-obra, pela eliminação de rosqueamento!**
- ★ **Resistência à corrosão: não enferruja e não entope!**
- ★ **Vasão inalterável!**
- ★ **NEUTRALIDADE PARA ÁGUA POTÁVEL!**



junta perfeita, obtida
com a solda depositada
no interior da conexão!

Solicite a presença
de um vendedor



LAMINAÇÃO NACIONAL DE METAIS S.A.

Rua Antônio de Godói, 88 - São Paulo



Do antigo Egito ao Império do Ocidente!

Segundo a lenda, há 4.000 anos, Isis, deusa do antigo Egito, confiou aos homens o segredo da cerveja. Depois, a fórmula sagrada foi ter à bela terra dos helenos. E quando os romanos recolheram os despojos do Império de Alexandre, com a cultura grega receberam também o segredo maravilhoso dessa bebida. E o difundiram por todo o Império Romano. Tão boa era a cerveja, que o seu uso se tornou comum a todas as nações. E hoje mais do que nunca todos a preferem. E ainda mais: a cerveja tornou-se uma fonte imensa de saúde e riqueza... símbolo, para nós, de um sadio nacionalismo econômico, porque em torno de sua produção gravitam os mais altos interê-

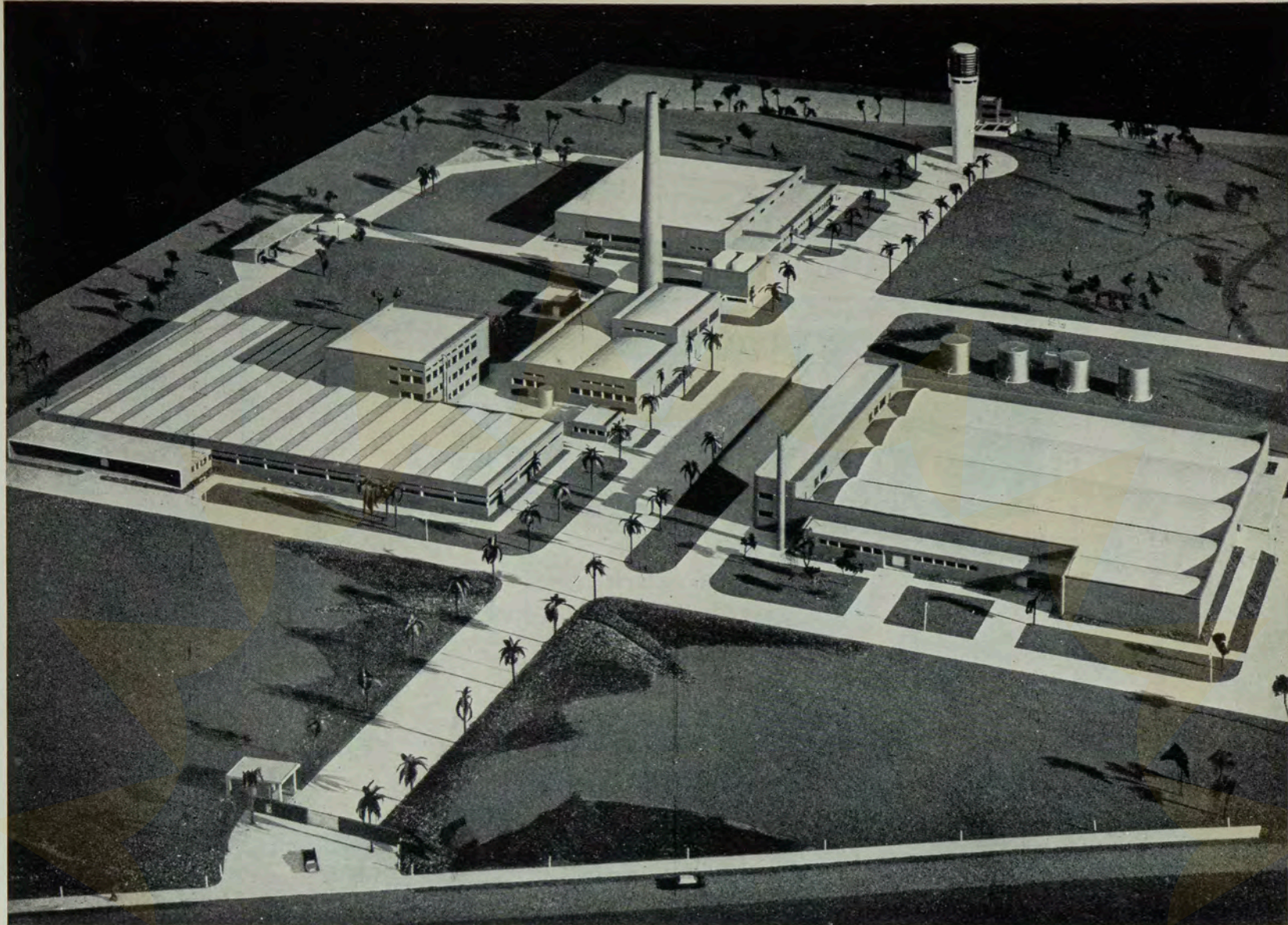
ses da economia brasileira. Outrossim, corresponde a cerveja ao sentido elevado do Poder Público que é o de estimular as nossas fontes de riquezas, aumentando a produção e o consumo de produtos nacionais adequados não só ao gosto e à preferência, mas à saúde e ao bem estar dos brasileiros, e, sobretudo, retraindo dentro das nossas fronteiras uma riqueza que daqui não sai para enriquecer outros países em prejuízo da economia nacional.



Exigir ANTARCTICA é engrandecer o Brasil!



ANTARCTICA



Maquete do novo conjunto das Indústrias Farmacêuticas Fontoura Wyeth S/A, à Via Anchieta.

Inspirados na tradição e credenciais da Organização CEBEC-CEIBRASIL, assim como nos resultados obtidos em outras instalações já executadas em suas diferentes indústrias pela mesma empresa, as Indústrias Farmacêuticas Fontoura Wyeth S/A. confiaram novamente o projeto e a execução de tôdas as instalações de Condicionamento-Filtragem-Esterilização de ar e Câmaras Frigoríficas, nas moderníssimas fábricas à Via Anchieta, à

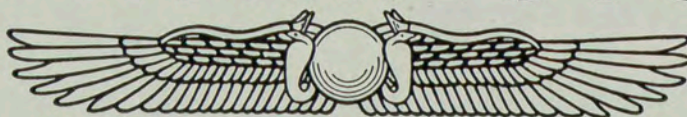
CEBEC

CEIBRASIL, BELINKY, ENGENHARIA E COMÉRCIO LTDA.

RUA FORMOSA, 59/69; TELEFONE: 33-6314; SÃO PAULO

Representantes e Distribuidores exclusivos de

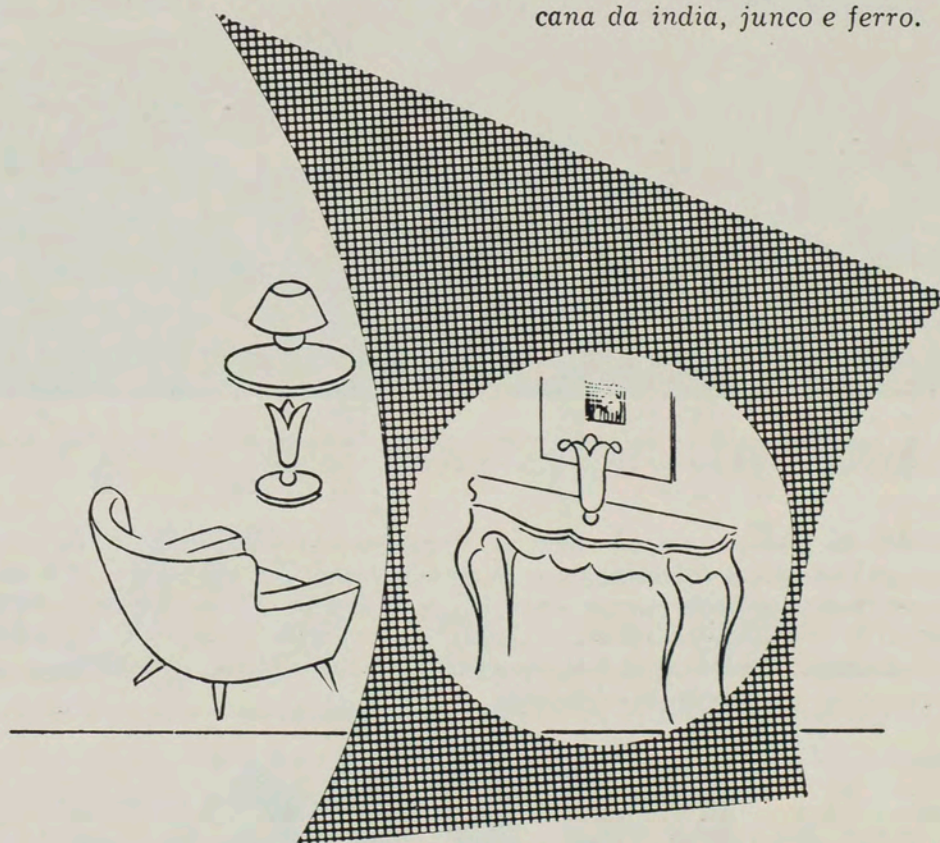
WORTHINGTON



REFRIGERAÇÃO — AR CONDICIONADO

residências ambientes

*Móveis finos para salas de jantar e visita, ambientes
e dormitórios. Móveis para terraço, de
cana da índia, junco e ferro.*



A M P L A E X P O S I Ç Ã O
ao movelheiro Ltda.

Casa Fundada Em 1900

LOJA ÚNICA: AV. BRIG. LUIZ ANTONIO, 289
TELEFONES: 35-2942; 33-7922 e 33-2324

NO

STUDIUM

do Hotel

J

ARAGUÁ

JANTARES DANSANTES

ao som do conjunto harmonioso de

JORGE BRASS

Ar condicionado perfeito

Rua Major Quedinho, 40;

Telefone: 37-5121

COCKTAILS-DRINKS

NO

CLUB

"550"



Dança-se das 21 à 1 hora

AR CONDICIONADO

Aberto das 10 hs. da manhã

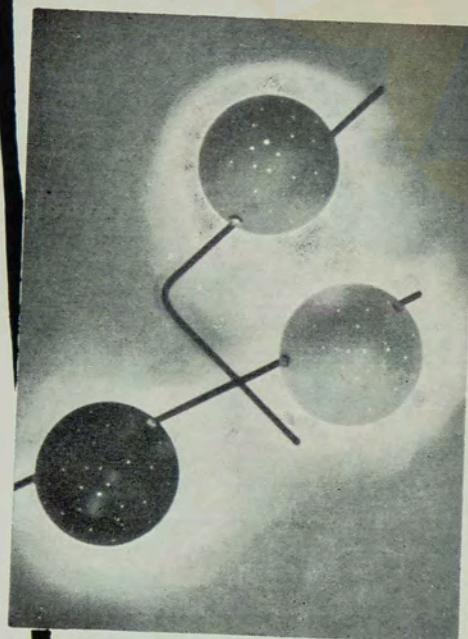
Praça da Republica, 550

Fone: 36-9121

lampadas

para ambientes

modernos



dominici

Iluminação moderna

são paulo: rua 13 de maio, 53 - tel. 33-9372



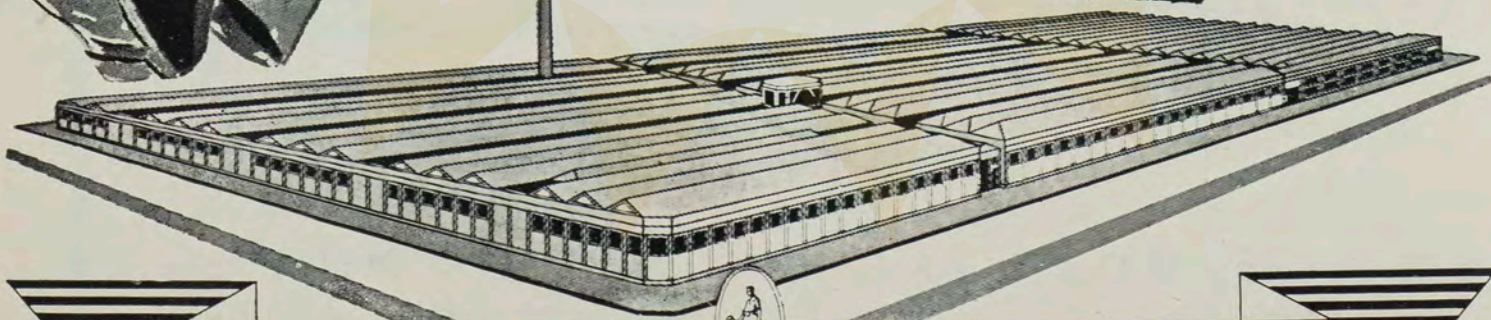
Cosmopolita

TRADIÇÃO!
QUALIDADE!

ARTIGOS SANITÁRIOS
VÁLVULAS • FOGÕES
AQUECEDORES
BALANÇAS • METAIS
PARA VÁRIOS FINS

58

Anos
vivendo de perto
a história da
indústria nacional



METALÚRGICA  PAULISTA S.A.



TINTA A ÓLEO FOSCA

Triângulo

TINTA A ÓLEO

Tintolina



TABELA DE MISTURA

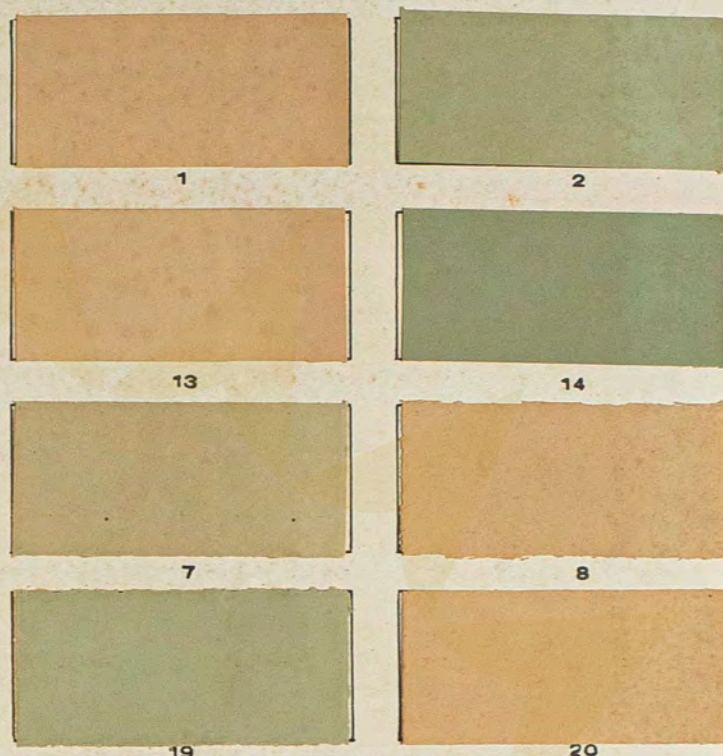
Acabamento Tinta a Óleo "FÔSCA TRIÂNGULO"

Quantidade					
Côr N.º	Tinta Óleo Fôscas Triângulo			Tinta Óleo TINTOLINA	
1	1 galão	1701		1/16	1204
2	1 "	1701	"	1/16	1261
3	1 "	1701	"	1/16	1214
4	1 "	1701	"	1/16	1231
5	1 "	1701	"	1/16	1240
6	1 "	1701	"	1/16	1234
7	1 "	1701	"	1/16	1226
8	1 "	1701	"	1/16	1206
9	1 "	1701	"	1/16	1238
10	1 "	1701	"	1/16	1259
11	1 "	1701	"	1/16	1210
12	1 "	1701	"	1/16	1232
13	1 "	1701	"	1/8	1204
14	1 "	1701	"	1/8	1261
15	1 "	1701	"	1/8	1214
16	1 "	1701	"	1/8	1231
17	1 "	1701	"	1/8	1240
18	1 "	1701	"	1/8	1234
19	1 "	1701	"	1/8	1226
20	1 "	1701	"	1/8	1206
21	1 "	1701	"	1/8	1238
22	1 "	1701	"	1/8	1259
23	1 "	1701	"	1/8	1210
24	1 "	1701	"	1/8	1232

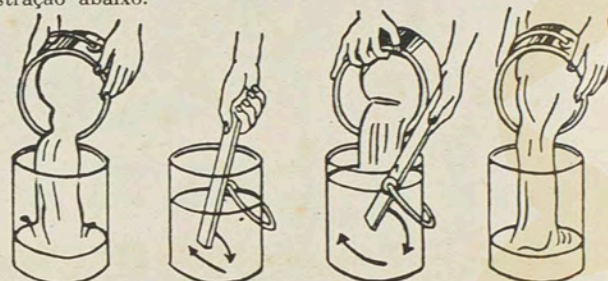
TABELA DE MISTURA

Acabamento Assetinado

Côr N.º	Tinta Óleo Fôscas Triângulo			Tinta Óleo TINTOLINA		
25	1/2 galão	1701		1/2	1201	1/16 1204
26	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1261
27	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1214
28	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1231
29	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1240
30	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1234
31	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1226
32	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1206
33	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1238
34	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1259
35	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1210
36	1/2 "	1701	"	1/2	1201	1/16 1232

COMO PROCEDER NA MISTURA PARA OBTEN-
A TONALIDADE DESEJADA

Depois de aberto o galão da Tinta a Óleo Fôscas TRIÂNGULO branca, ou Tinta a Óleo TINTOLINA branca, proceder como a ilustração abaixo.



- 1) Verter a parte mais líquida da tinta num recipiente limpo.
- 2) Misturar bem o sedimento pastoso que ficou na lata original, adicionando a quantidade indicada no catálogo de Tinta Óleo TINTOLINA, na cor desejada.
- 3) Isto feito juntar aos poucos ao líquido separado pela operação 1), continuando a mexer conforme operação 2).
- 4) Homogenizar a mistura revertendo a tinta da lata original a outra e vice-versa, repetidas vezes, até obter uma mistura perfeita.

TABELA DE RENDIMENTOS APROXIMADOS
EM M2 POR GALÃO

TINTA DE APARELHO PARA ALVENARIA
TRIÂNGULO (Sealing-Coat)

Reboco a desempenadeira	15 a 20 m2
" " saco	20 a 30 m2
" " colher	30 a 40 m2
" " Nata de Cal	30 a 40 m2

TINTA A ÓLEO FÔSCA TRIÂNGULO

Reboco a desempenadeira	15 a 20 m2
" " saco	20 a 30 m2
" " colher	30 a 40 m2

Superfícies aparelhadas 35 a 40 m2

TINTA A ÓLEO TINTOLINA

Superfícies aparelhadas 30 a 40 m2

ESMALTE TINTOLIN

Superfícies aparelhadas 30 a 40 m2

TINTA A ÓLEO FOSCA

Triangulo



CÓRES PADRÃO

TINTA A OLEO
E ESMALTE

Tintolina
Tintolin



BRANCO
Esmalte 1
Tinta a Óleo 1201

PRETO
Esmalte 52
Tinta a Óleo 1252

TRATAMENTO DAS SUPERFÍCIES:

Reboco Novo:	Nos casos de acabamento de luxo (em que se torne necessário o emassamento), proceder o selamento da superfície com a Tinta de Aparelho p/Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat).
Superfícies Acabadas com nata de cal:	Proceder e selamento com a Tinta de Aparelho p/Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat).
Superfícies novas caiadas:	Processar o escovamento afim de remover a poeira de cal.
Superfícies velhas, que tenham recebido mais de uma demão de caiagem:	Limpar com espátula ou escova de aço para remoção do excesso de cal, sem ferir a parede.
Superfícies pintadas a gesso e cola:	Remover a tinta gesso e cola com espátula.
Superfícies pintadas a Óleo:	Fazer a limpeza com pano úmido para a remoção da poeira. No caso de manchas de substâncias oleosas ou graxas, lavar com gasolina.
Superfícies de madeira Novas:	Proceder a queimação dos nós resinosos com verniz. Tratando-se de madeira resinosa aplicar uma demão de verniz "FLAMENGO".
Superfícies de Ferro:	Lixamento da superfície para a remoção total da ferrugem. Aplicar uma demão de Tinta Anti-corrosiva Sintética METALIC, n.º 2314.
Superfícies de Fibra (celotex), Papelão, Papel e Tecido;	Depois da limpeza aplicar uma demão de Tinta de Aparelho p/Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat).
Superfícies de ladrilhos, chapas lisas ou onduladas de cimento e asbesto (Fibro cimento, Brasilit, Eternit).	Lixar e aplicar uma demão bem farta de Verniz Flamengo, diluído com 3% de Solvex n.º 2. Esse tratamento é importante pois, a aplicação do Verniz FLAMENGO neutralizará toda a ação alcalina do cimento. No caso de pintura de telhado do mesmo material, procede-se o mesmo tratamento.

ESPECIFICAÇÕES

PINTURAS DE TETOS E PAREDES

Acabamento Fosco Econômico

Duas Demãos de Tinta a Óleo Fosca TRIANGULO.

Acabamento Fosco Médio

Uma Demão de Tinta de Aparelho p/ Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat).

Duas Demãos de Tinta a Óleo Fosca TRIANGULO.

Acabamento Fosco de Luxo

Uma Demão de Tinta de Aparelho p/ Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat)

Massa base óleo TRIANGULO - raspada.

Duas Demãos de Tinta a Óleo Fosca TRIANGULO.

Acabamento Assetinado indicado na Tabela

Proceder como em acabamento Fosco Econômico, médio ou de luxo, substituindo a Tinta a Óleo Fosca pela mistura:

Uma parte de Tinta a Óleo Fosca TRIANGULO.

Uma parte de Tinta a Óleo TINTOLINA.

Acabamento Esmaltado

Uma Demão de Tinta de Aparelho p/ Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat)

Massa base Óleo TRIANGULO - raspada

Uma Demão de Tinta de Aparelho p/ Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat)

Duas Demãos de Esmalte TINTOLIN.

NOTA — Lixar a superfície e fazer os retoques necessários de massa antes da aplicação da penúltima demão de Esmalte TINTOLIN.

A Especificação dada para acabamento Esmaltado foi de luxo, entretanto, não sendo necessário o acabamento especificado poderão ser feitos acabamentos mais econômicos com a eliminação da massa e da Tinta de Aparelho p/ Alvenaria TRIANGULO (Sealing-Coat) sobre a mesma.

APLICAÇÃO DA TINTA

Durante a aplicação da tinta ter o cuidado de proceder o cruzamento, isto é, aplicando no sentido vertical e horizontal. Isto feito será obtido uma perfeita distribuição da tinta, que muito faticitará nas emendas.

Ter também o cuidado de aplicar as demão subsequente depois de seca a demão anterior.

O tempo de secagem completa do filme da demão de tinta é de 10 a 17 horas.

REPRESENTANTES E REVENDEDORES

A. F. COELHO & CIA.
C. PEREIRA & CIA.
CASA LEITE IMPORTADORA DE FERRAGENS LTDA.
CIA. BRASILEIRA MERCANTIL DO RIO GRANDE
DISTRIBUIDORA FLUMINESE DE TINTAS LTDA. (Filial)
USINA SÃO CHRISTOVÃO TINTAS S/A. (Filial)
FREIRE & CIA.
HASENCLEVER & MUND
HERCILIO PRADO ALMEIDA & CIA. LTDA.
IMPORTADORA "ICO" COMERCIAL S/A
IRMÃOS GENTIL LTDA.
IRMÃOS MACHADO & CIA. LTDA.
J. BOVENDORP & CIA.
L. AMORIM & CIA.
MACIFE Bahia S. A.- Materiais de Construção
MARIO FREIRE LEAHY
MATTOS AREOSA & CIA. LTDA.
NUNES DOS SANTOS & CIA. LTDA.
PAIVA, FORTES & CIA

Trav Padre Prudencio, 45
Rua Barão do Triunfo, 277-1º
R. Presidente Bandeira, 404-A
Av. Alberto Bins, 373
Rua Marechal Deodoro, 13
Av. Campos Eliseos, 86
Rua Duque de Caxias, 622
Rua São Paulo, 421
Rua Laranjeiras, 209
Rua Pedro Ivo, 208
Rua Senador Alencar, 77
Rua da Concordia, 176
Rua Santa Quitéria, 634
Rua do Comércio, 299
Rua Conselheiro Dantas, 36
Pça. do Comércio, 133
Rua Marechal Deodoro, 290
Av. Pedro II, 231
Rua Simplicio Mendes, 147

Belem
J. Pessoa
Natal
Porto Alegre
Niterói
São Paulo
Parnaíba
Blumenau
Aracajú
Curitiba
Fortaleza
Recife
Belo Horizonte
Maceió
Salvador
Penedo
Manaus
São Luiz
Teresina

Pará
Paraíba
Rio Grande do Norte
Rio Grande do Sul
Rio de Janeiro
São Paulo
Piauí
Sta. Catarina
Sergipe
Paraná
Ceará
Pernambuco
Minas
Alagoas
Bahia
Alagoas
Amazonas
Maranhão
Piauí

USINA SÃO CHRISTOVÃO TINTAS S/A

**RUA LIMA BARROS, 57 - TEL. 28-7150
RIO DE JANEIRO BRASIL**

TINTAS TRIANGULO

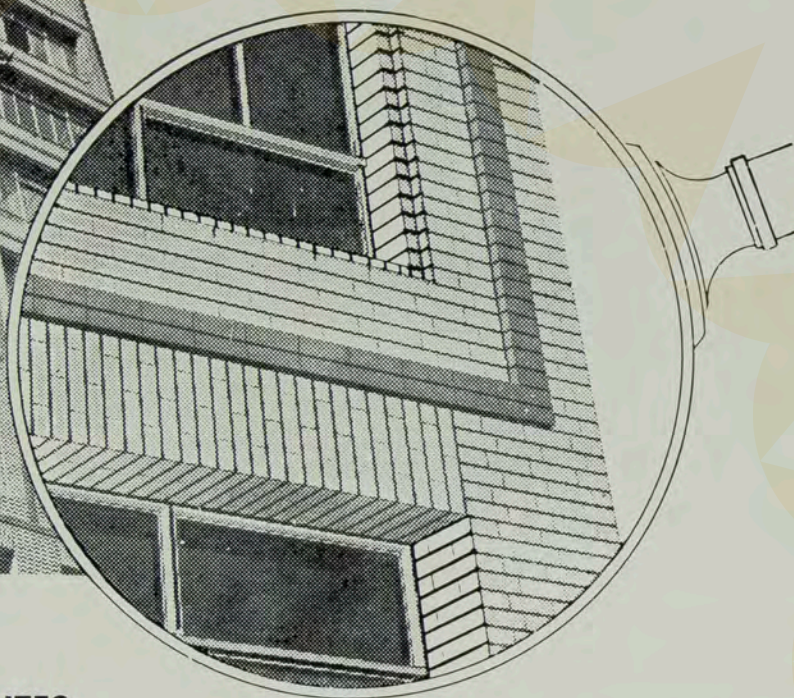
Triangulo





LITOCERÂMICA

material especial
para revestimento

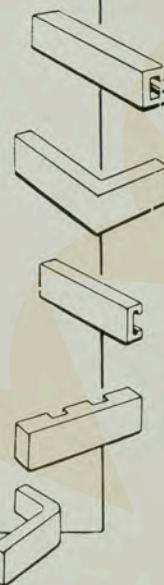


**FACHADAS, INSTALAÇÕES
INDUSTRIAIS, PISCINAS, PONTES,
TÚNEIS, LAREIRAS, ETC.**

Fruto de laboriosas experiências, LITOCERÂMICA revolucionou a arquitetura européia e está agora à disposição dos arquitetos e construtores brasileiros. Conheça este novo tipo de revestimento, consultando-nos sem compromisso.

Principais características da LITOCERÂMICA

- Inalterabilidade aos agentes externos, tais como variações atmosféricas, umidade, maresia, ácidos, etc.
- Perfeita aderência à estrutura-fundo, com a qual liga-se monoliticamente.
- Impermeabilidade.
- Variedade de formatos e de cores.
- Maravilhoso efeito estético e decorativo.



LITOCERÂMICA

Produto garantido pela

CERÂMICA SÃO CAETANO S.A.

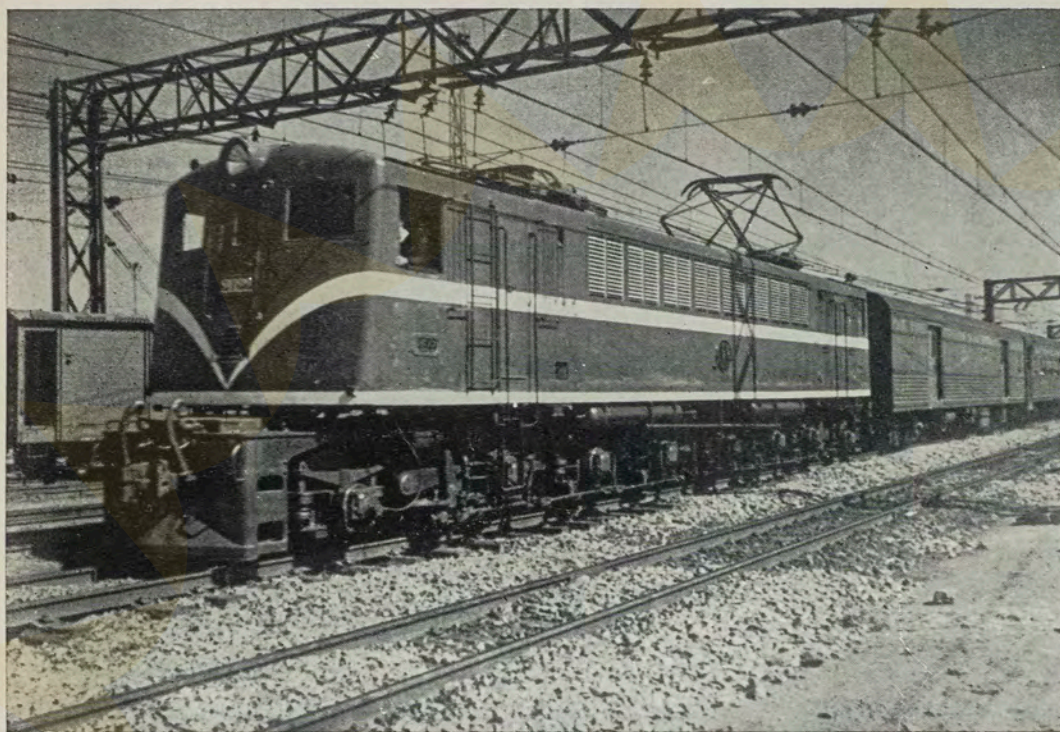
Uma tradição em cerâmica

Esc. Central: Rua Boa Vista, 84 — 6.º and. — Tel. 32-4229
Loja: Rua Boa Vista, 143 — Tels. 32-4329 e 32-3429
SÃO PAULO



ESTRADA DE FERRO SOROCABANA

PROPRIEDADE E ADMINISTRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO



Locomotiva elétrica das mais modernas, puxando uma composição de passageiros.

Reparação da ponte sobre o canal dos Barreiros, em São Vicente. Linha Santos-Juquiá.



2.212 KM. DE LINHAS FÉRREAS A SERVIÇO DO BRASIL

Todas as estruturas metálicas de cobertura do novo conjunto da FONTOURA-WYETH S. A., à Via Anchieta, foram executadas e montadas pela

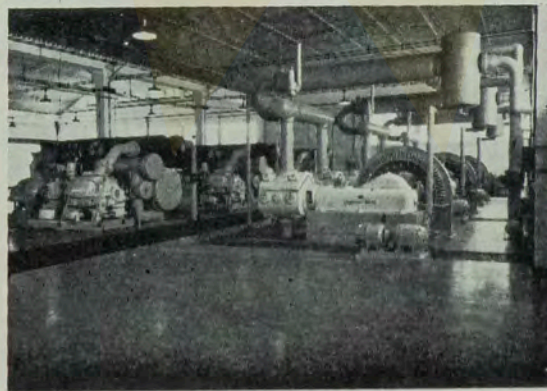
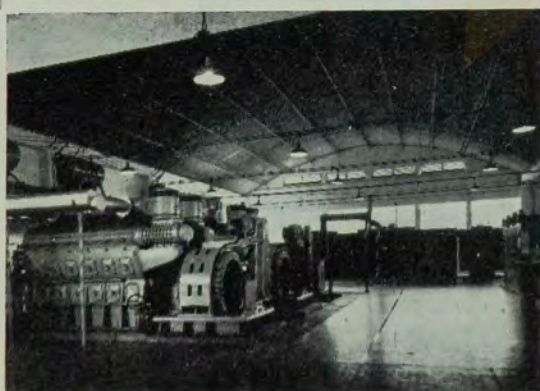
SOCIEDADE DE MODERNAS ESTRUTURAS METÁLICAS

“MEM” Ltda.

Patentes Brasileiras N.^{os} 40.244, 42.206, 43.117 - Patente Francesa N.^o 1.013.641 - Patente Argentina N.^o 78.137



Rua Barão de Itapetininga, 255; - Edif. California; 5.^o andar; conj. 512; tel. 37-1858 - São Paulo





viajando a

UBERLÂNDIA

...OU a

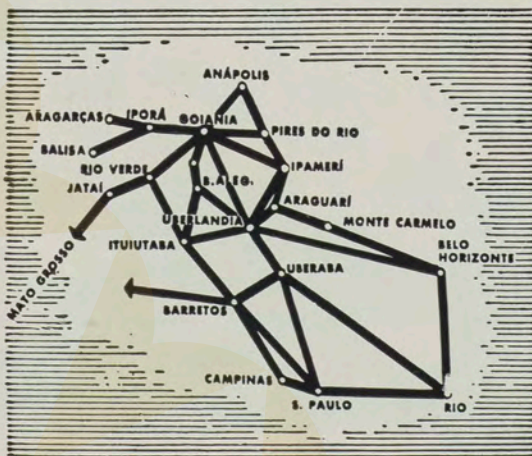
GOIÂNIA



dê preferência aos aviões da

NACIONAL

TRANSPORTES AÉREOS



As linhas da "Nacional" para o Triângulo Mineiro e Goiás atingem a maioria das cidades dessas regiões, com extensões por Mato Grosso e Paraguai. Solicite informações sobre os serviços de passageiros, encomendas e cargas.

É uma questão de minutos... e o Sr. desembarcará no "Aeroporto Eduardo Gomes", da próspera cidade de Uberlândia, com magnífica disposição para atender os seus afazeres, graças ao "conforto aéreo" oferecido à bordo dos aviões da NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

Si o objetivo de sua viagem for Goiânia, o Sr. prosseguirá no mesmo avião, alcançando, pouco depois, a bela capital de Goiás. Consulte a nossa agência local sobre os horários dos aviões e realize uma ótima viagem a Uberlândia ou Goiânia, pela NACIONAL TRANSPORTES AÉREOS.

Rua Cons. Crispiniano, 28 - Tel. 36 4603 - S. Paulo

NACIONAL

TRANSPORTES AÉREOS

beleza que desafia os tempos...



privilégio de

VIPAX

— pastilhas vidrosas para painéis e revestimento de fachadas, halls, banheiros, piscinas, etc.

Solicite sugestões de nossos decoradores

SÓ VIPAX REÚNE TÔDAS ESSAS QUALIDADES:

- **Côres belas, firmes e variadas**
- **Resistência à ação do tempo**
Umidade, calor ou pó não alteram sua beleza nem o seu leve e agradável brilho.
- **Aderência total** — graças ao seu reverso irregular.
- **Laváveis com água** — um simples pano molhado basta para deixá-las novas.
- **Pronta entrega** — para qualquer quantidade e local.

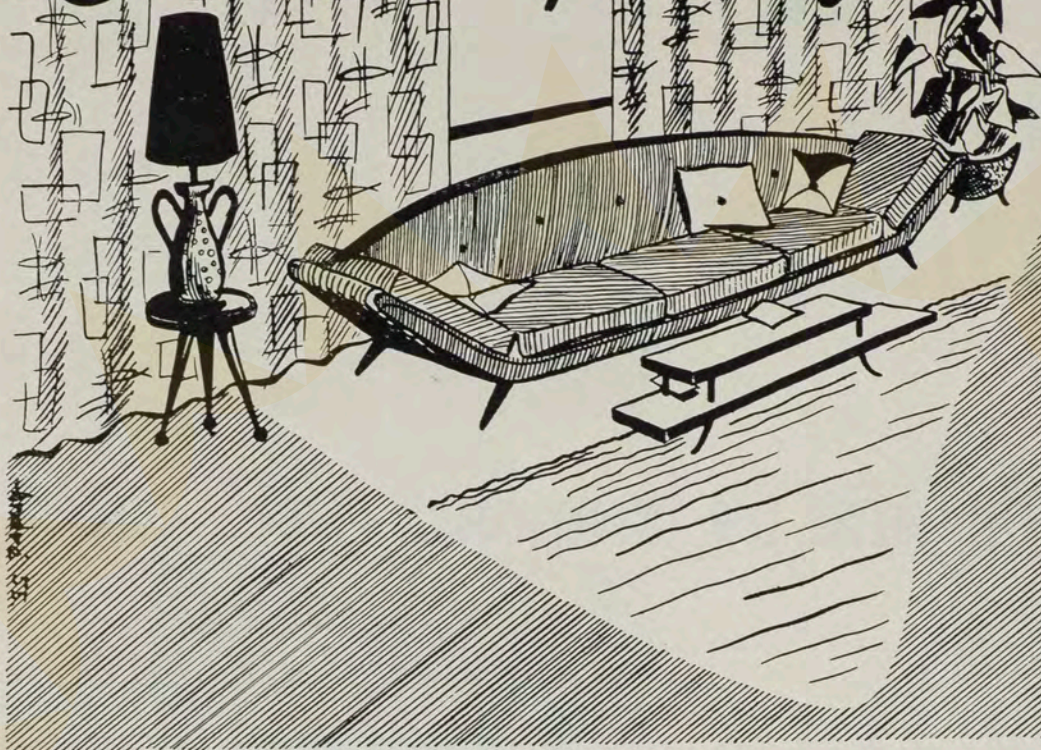


MOSÁICOS E LADRILHOS DE VIDRO LONPI S/A.

Escritório: Rua 7 de Abril, 282 — Conjunto 82 — Fones: 36-3777 - 35-5766 - 37-2213 e 37-8394

Fábrica: São Bernardo do Campo

em 8 vitrinas para seu gosto...



MÓVEIS
ESTOFADOS
CORTINAS
TAPETES
CERÂMICAS
ABAT-JOURS



RUA DONA VERIDIANA, 14 (ESQ. DO LARGO SANTA CECILIA) - TEL. 51-9216

LADRILHOS

GRANITINA

TERRAZZO

C. PUGLIESE & CIA. LTDA.

Rua Tabôr, 123 Tel. 3-0481

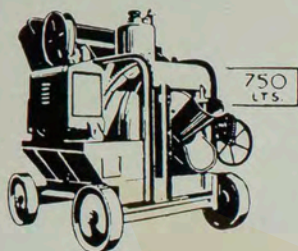
- Fábrica de Ladrilhos - Mosaicos - Granitina e Terrazzo
- Colunas - Balaústres - Traforos
- Tanques - Caixas d'água em cimento armado
- Decorações em Gesso e cimento
- Distribuidores de Ladrilhos Cerâmicos - Materiais da Eternit
- Azulejos - Artigos Sanitários e Materiais para Construções em geral



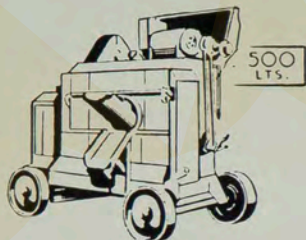
MAQUINAS PARA CONSTRUÇÕES



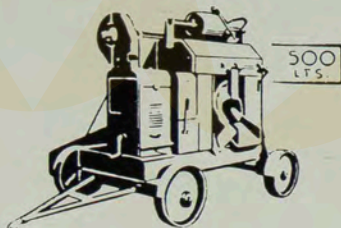
BETONEIRAS "ALFA"



750
LTS.



500
LTS.



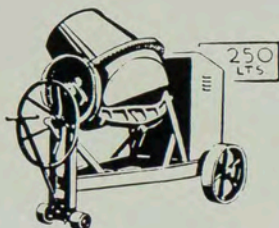
500
LTS.



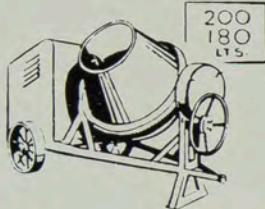
350
LTS.



250
LTS.



250
LTS.



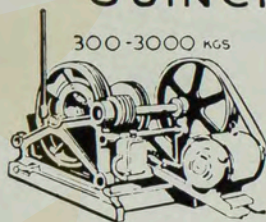
200
180
LTS.



100
LTS.

GUINCHOS "ALFA"

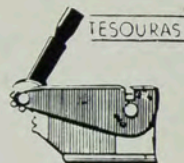
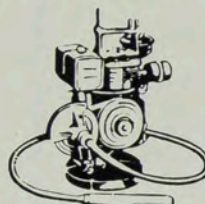
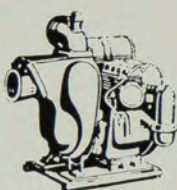
BOMBAS VIBRADORES "ALFA"



300-3000 KGS



ROLDANAS
p/ GUINCHOS

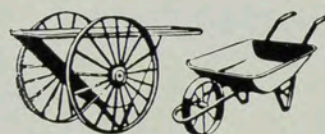
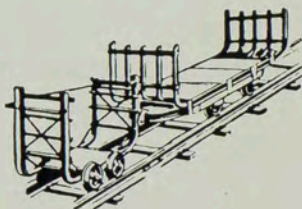
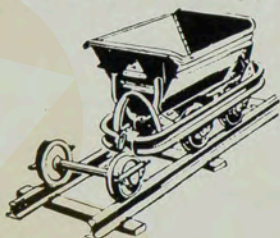


TESOURAS

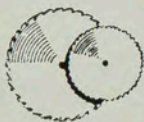
TRILHOS DESVIOS

PLACAS ACESSORIOS

CARRINHOS A MÃO



**MOTORES
DIESEL
GASOLINA
ELETRICOS**



DISCOS
EIXOS
p. SERRA



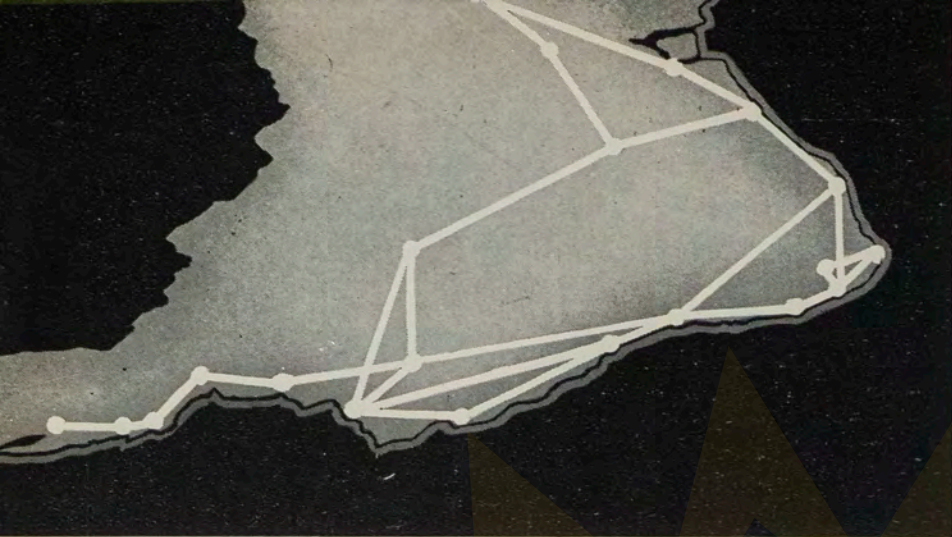
PEÇAS

**SOCORRO MECÂNICO
REFORMAS**



MECÂNICA "ALFA" S.A.

S. PAULO AV. ANHANGABAÚ, 380 • fones: 36-7201 e 35-1890 TELEGR. "MALFA"

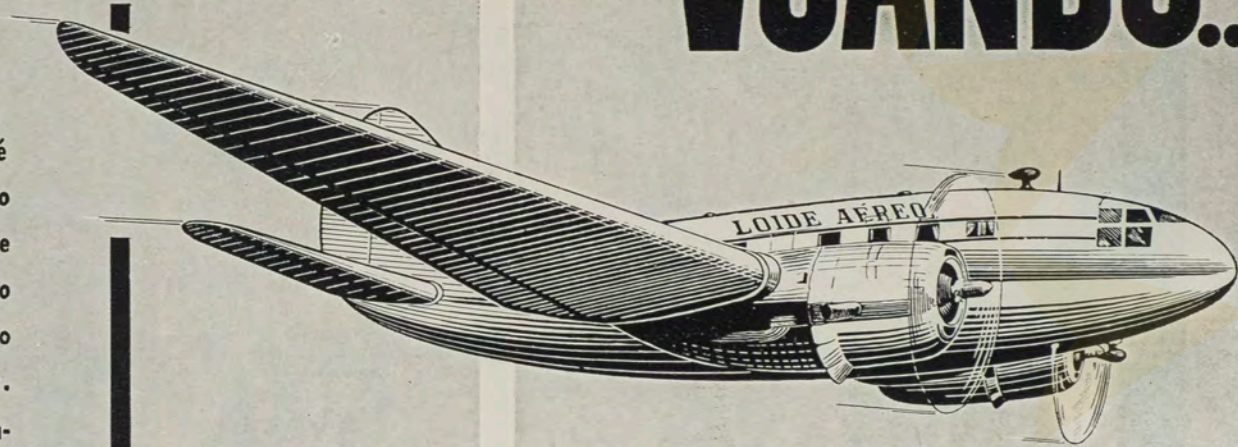


anápolis — belém
belo horizonte
campina grande — carolina
curitiba
florianópolis — fortaleza
ilhéus — laguna
manaus — maceló natal
porto alegre
recife — rio de janeiro
são luiz — são paulo
salvador — santarem — vitória

seus lucros chegarão

VOANDO..

Estendendo suas linhas até os extremos norte e sul do país, o LÓIDE AÉREO cumpre grandiosa tarefa de ligação das unidades da federação brasileira em poucas horas. Viagens diárias. Ótimo tratamento em terra e a bordo.



Os "Curtiss Comando" do LÓIDE AÉREO desenvolvem velocidade superior à dos demais aviões comumente usados nas rotas comerciais e possuem confortáveis acomodações para 50 passageiros.

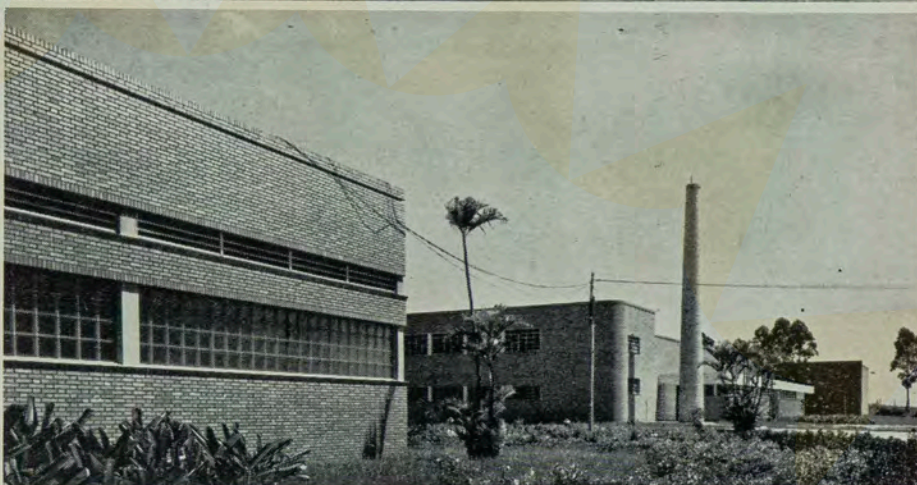
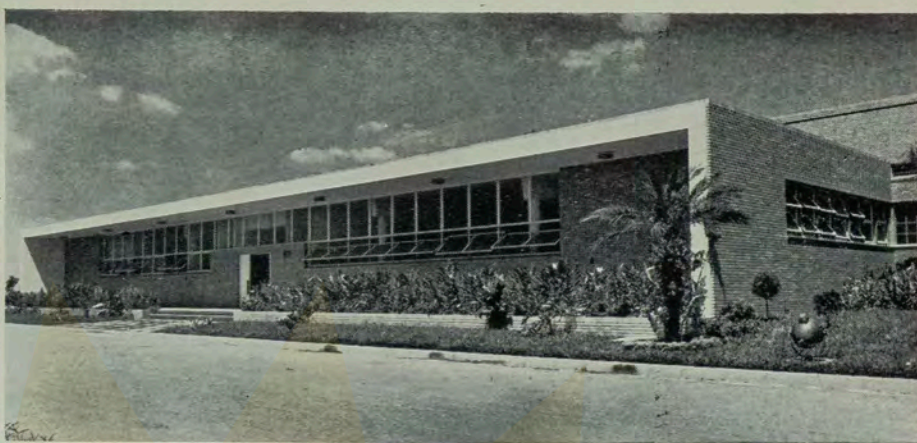


A ÚNICA COMPANHIA DE AVIAÇÃO QUE LIGA O RIO A MANAUS NO MESMO DIA

LÓIDE AÉREO

Faça você também uma ótima viagem pelo

São Paulo: Agência de passagens: Praça da República, 78 - Tels: 34-2043, gerência - 33-5094, reservas - 32-4268, informações.
Agência de cargas: Rua Bento Freitas, 143 - Tels: 36-7744, informações - 36-6847, apanhas de carga.



Os TIJOLOS LAMINADOS das fachadas de todos os edifícios do novo conjunto das Indústrias Farmacêuticas Fontoura-Wyeth, à via Anchieta, São Paulo, foram fornecidos pela

CERÂMICA ASSAD ^{S/A}

TIJOLOS COMUNS

TIJOLOS LAMINADOS

LADRILHOS CERÂMICOS VERMELHOS

LAJOTAS

RODAPÊS

PINGADEIRAS

Escritório :
RUA SANTO ANDRÉ, 78
4.º Andar — Sala 406
Telefones: 32-7624 - 35-2234
SÃO PAULO — Brasil

Fábrica :
PIRAPORINHA
MUN. S. BERNARDO DO CAMPO
ESTADO DE SÃO PAULO

MÓVEIS TEPERMAN



são os
melhores !

e não são
mais caros !

móveis
TEPERMAN

*não tem
filiais!*

DECORAÇÕES
CORTINAS
TAPETES

FABRÍCA E VENDE DIRETAMENTE SEUS MÓVEIS!

AV. RANGEL PESTANA, 2109 FONE 9-5205
(junto ao Largo da Concórdia)



HALL NOBRE DO EDIFÍCIO DA COMPANHIA PAULISTA DE SEGUROS - LARGO PAISSANDÚ - SÃO PAULO.

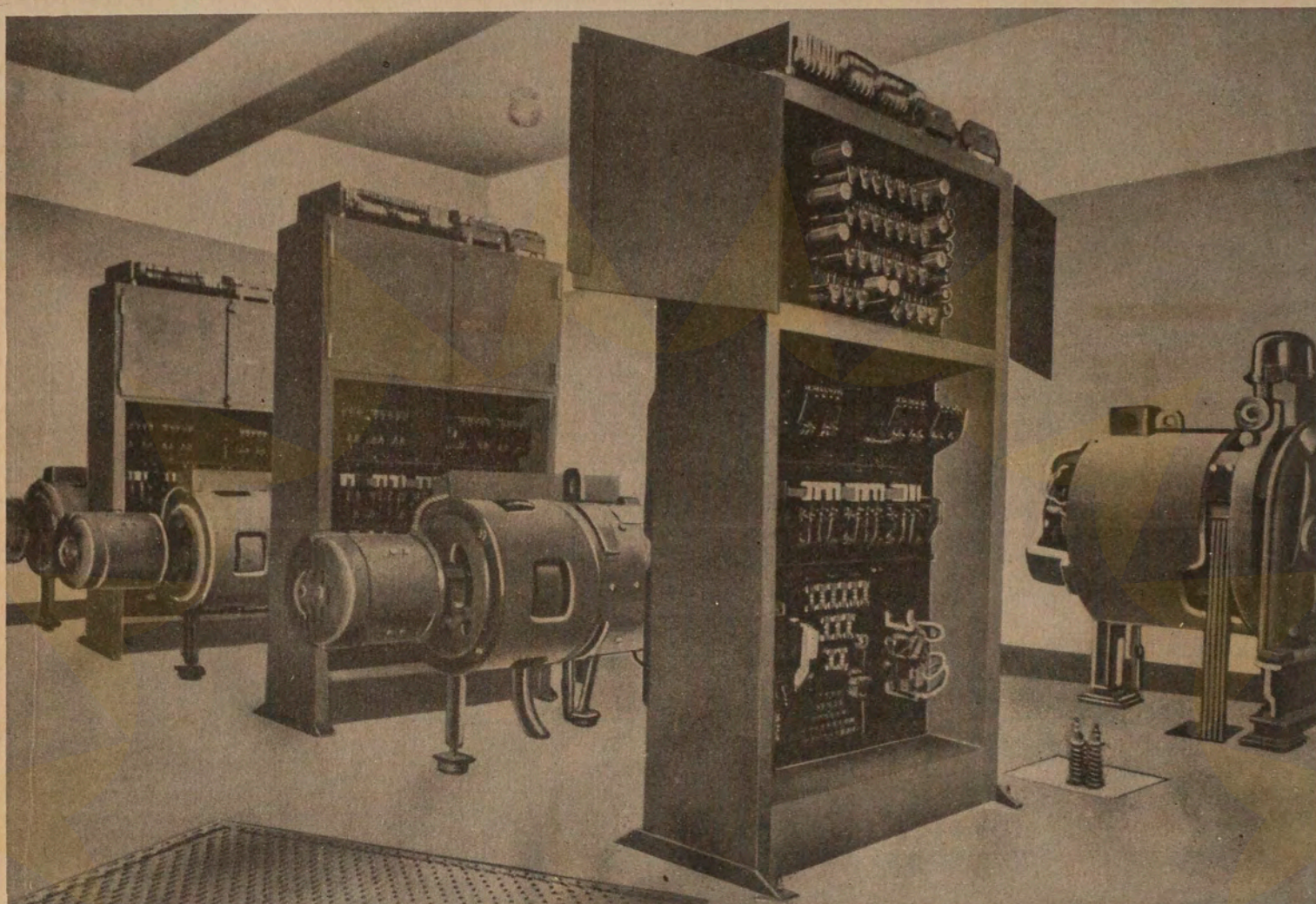


EDIFÍCIO DA COMPANHIA PAULISTA DE SEGUROS.

NESTE EDIFÍCIO ACHAM-SE INSTALADOS 6 ELEVADORES ATLAS COM CAPACIDADE DE 12 PESSOAS CADA. VELOCIDADE DE 120 m.p.m., MÁQUINA SEM ENGRENAGEM, DE CORRENTE CONTÍNUA.



SILENCIO - CONFORTO - SEGURANÇA - DURABILIDADE



CASA DE MÁQUINAS — EDIFÍCIO DA COMPANHIA PAULISTA DE SEGUROS

ELEVADORES ATLAS S. A.

SÃO PAULO
RIO DE JANEIRO
BELO HORIZONTE
SANTOS
RECIFE
PORTO ALEGRE
SALVADOR
CURITIBA
FORTALEZA
CAMPINAS
RIBEIRÃO PRETO
BUENOS AIRES



HABITAT

revista de cultura contemporânea dedicada à arquitetura,
pintura, escultura, desenho industrial e artes visuais.
PROPRIEDADE DE HABITAT EDITORA LIMITADA

Nossa capa: Escultura de Caciporé Torres, Cerâmica Marajoara. Conjunto de indústria farmacêutica (Montagem de Mario Rambelli).

SUMÁRIO

Visão do futuro e realidade do presente	eng. Luiz de Anhaia Mello	1
Amanhã iremos morar em pirâmides	E. Michael Salzer	3
A importância do alumínio nas construções		4
A exposição "Brasil constrói" em Zurique		6
Planetário Zeiss	arqs. Roberto G. Tibau, Antônio Carlos Pitombo, Eduardo Corona	8
Ante-projeto de um conjunto social-religioso	arq. Gregori War-chavchik	10
Conjunto de indústrias farmacêuticas	arq. Lucjan Korn-gold	15
Edif. Bortilotte, Salvador	Antônio Rebouças	22
Um hotel de primeira ordem	Equipe de alunos da Fac. de Arq. da Univ. Mackenzie	23
Sinfonia em verde	Georges D. Landau	26
Ministério Aeronáutica	Georges Simoni	28
Ressuscitando o vime	G. D. L.	31
Tecidos e tapetes no ambiente contemporâneo	Peter Bruck	32
Modernização de uma loja	arq. Majer Botko-wski	34
Mário de Andrade, crítico de arte	Lourival Gomes Machado	36
Roteiro de Lívio Abramo	Sergio Milliet	40
"Macumba", de Lívio Abramo	José Geraldo Vieira	43
Destino da escultura	Agenor L. Caldeira	46
Revolução da escultura norte-americana	Celita Vaccani	50
Zao Wou-Ki	Walter Zanini	54
Abraham Krol		55
Pola Rezende	Manuel Germano	56
Antônio Bandeira, "Purificação de Capri"		58
Caciporé Torres		60
Cerâmica Marajoara	Rosy F. de Borba	62
Exposições, Museus e Galerias		67
Domingos em Lisboa	Aquilina	71
CRÔNICAS: Arquitetura, Artes Plásticas, Teatro, Música, Ballet, Cinema		72
"Habitat Literário"	Maria de Lourdes Teixeira	81

FOTOGRAFIAS:

A. da Cruz, Agence Diffusion Press, Agnès Varda, Alexandre Smilg, Bernard, British Council Permanent Collection, Carlos, Cincinnati Art Museum, C. Lamote Ferruzzi, Ernesto Mandowsky, Folha da Manhã, Foto Documentário, Fotolabor, Foto Rodrigues, Galeria de Arte de Copacabana, Haar Studio, Hans Domke — Hans Wunn, Hans G. Muller, Harald Schulz, Hensler, Leon Liberman, Lux.Film, Marc Vaux, Metropolitan Museum of Art, Novarro Filmkunst, P. Veltman, Rodolfo Klein, Serge Vandergan, Serviço de Documentação da Reitoria da Universidade de São Paulo, The Brooklyn Museum Collection, Unations, Vi-guier, Zanella & Moscardi.

EDITOR:
Rodolfo Klein

DIR. RESPONSÁVEL:
Geraldo N. Serra

DIR. PUBLICIDADE:
Walter Simoni

DIREÇÃO E ORIENTAÇÃO DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS:
José Geraldo Vieira

TEATRO:
Ruggero Jacobbi

LITERATURA:
Maria de Lourdes Teixeira

REDAÇÃO NO RIO:
Georges D. Landau

FOTOGRAFIAS:
Ernesto Mandowsky

REDAÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E PUBLICIDADE:

Rua 7 de Abril, 230, 8.º andar, conj. 837/8; Fone 35-2837; São Paulo, Brasil

PREÇOS DE ASSINATURAS E VENDA AVULSA:

BRASIL: 6 números anuais, Cr\$ 275,00; número avulso, Cr\$ 50,00; atrasado, Cr\$ 70,00
ESTRANGEIRO: 6 núm. anuais, US\$ 10,00; núm. avulso, US\$ 1,75; atrasado, US\$ 2,00

Visão do futuro e realidade do presente

Luiz de Anhaia Mello

Todos conhecem os relógios de cuco, ou os cucos dos relógios. O "cuco" é uma ave da família das trepadoras "*cuculus canorus*". À hora certa, o passarinho aparece na portinhola do seu "chalet" e canta o número de horas. Depois se retira, a porta se fecha, e continua a modorra ritmada do "tic-tac", até à próxima hora.

Em matéria de "urbanismo" ou "plano", aqui na metrópole paulistana, a cidade que mais cresce no mundo, acontece coisa parecida.

Certos dias do ano, 25 de janeiro para a Sociedade Amigos da Cidade, 8 de novembro para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, um orador discursa sobre Planos Diretores; refere-se em termos eruditos de socio-psicologia urbana aos males do crescimento desordenado é ao caos metropolitano; azorraga os exploradores da valorização imobiliária; ameaça as populações megalopolitanas com os mais terríveis e sombrios vaticínios, é aplaudido generosamente, os jornais publicam um resumozinho da fala num canto da página inteira dedicada ao "futebol" e outros jogos de bolas, e o silêncio se restabelece, até à próxima data festiva.

E prossegue também o ritmo descuidado do crescimento urbano, ficando tudo como dantes...

Esta última afirmativa é que não está certa.

Continua tudo a piorar em ritmo cada vez mais acelerado, porque a desordem urbana faz "bola de neve"...

*"Et la rage devient tempête;
On s'écrase sans plus se voir, en quète
Du plaisir d'or et de phosphore..."*

define com precisão Emile Verhaeren.

Todos sentem, todos sofrem os males metropolitanos, e predizem o seu inevitável agravamento. Mas continuam a sofrê-los, de braços cruzados, com resignação e estoicismo, dignos de melhor causa.

O trânsito está cada dia mais congestionado, em vésperas de um engarrafamento total; a vida mais cara; o transporte coletivo mais deficiente; aumentam assustadoramente as distâncias ecológicas, afastando cada vez mais a residência do lugar de trabalho; o desequilíbrio das funções urbanas, residência, trabalho, recreio físico e espiritual, torna-se verdadeiramente alarmante; não há suficiente água, luz, energia, calefação, telefones, escolas, hospitais, parques e play-grounds; surgem monstros de "pseudo-residência" por todos os cantos, os cortiços de amanhã; os cortiços de hoje e as áreas congeladas vão roendo o cerne urbano e as energias das populações; as favelas se multiplicam aumentando a coorte sinistra dos que vivem vida sub-proletária e sub-humana; sobem os impostos e os preços de todas as utilidades; agrava-se o desequilíbrio rural-urbano, e nada se faz de positivo, à espera do próximo discurso ou do canto do cuco...

Ao ensêjo do 20.º aniversário da Sociedade Amigos da Cidade tive a honra e o prazer de me dirigir aos ilustres e caros consócios, abordando considerações a respeito da "cidade de nossos sonhos" que classifiquei como sendo antes de "nossos pesadelos e aflições".

Afirmar então que, mau grado seus 400 anos, festejamos o 401 e não obstante ser a cidade que mais cresce no mundo, não tinha a metrópole paulista um Plano Diretor que norteasse, que disciplinasse seu desenvolvimento.

Essa afirmativa continua verdadeira.

Projetam-se reformas, remodelações, que servirão apenas para agravar os males, acelerando o crescimento e o ritmo dos processos ecológicos de concentração e centralização.

Ainda não nos convencemos, e é o que se deduz dos fatos, que a época das reformas já passou, e que hoje se cuida de Plano Regional de longa base; que o Urbanismo é problema de fundo e não de superfície; problema estratégico e não tático.

O que se requer, hoje, é controle geral, é orientação básica de desenvolvimento, e orientação que se traduz para as megalopoles, não só em limitação de população, mas até mesmo na sua redução. A cidade e o município não podem ser considerados em relação à sua área administrativa arbitrária, mas devem ser interpretados como parte orgânica de um grupo social.

A microvisão, característica daquilo que por aqui se chama "urbanismo", é que tudo perturba.

Falta-nos, assim, até mesmo o sentido da direção e também, infelizmente, a vontade de agir.

Não sabemos passar das intenções e das palavras, aos atos.



Mas, como bem afirmou o ilustre Presidente da República, Sua Excia. Sr. Café Filho, na recente inauguração da Usina de Paulo Afonso, *sem dúvida um dos fatos mais auspiciosos da História do Brasil*, o progresso do Brasil não apresenta enigmas indecifráveis que justifiquem uma atitude de derrotismo e descrença. Sempre que aos brasileiros se proporcionem condições para que possam utilizar os modernos recursos da técnica e da ciência, eles demonstram as reservas de inteligência e poder de assimilação de que dispõem". *Necessário é, portanto, insistir e insistir muito.* Talvez explique a nossa alergia ao urbanismo criador, aquela observação de Christopher Tunnard, em "The city of Man":

"O grande dilema do urbanista americano", escreve Tunnard, "é que vive em sociedade altamente individualista, de competição acirrada, ao passo que o planejamento exige atmosfera de muito maior cooperação e compreensão. Toda a história da terra americana, é um verdadeiro 'record' da mais desbravada especulação (the wildest speculation)".

"Mas, não temos rumo nem vontade de agir". Plano é meio para um fim.

Se não houver consenso quanto à finalidade, a sociedade é consenso e não apenas simbiose, claro que não será possível organizar um plano, num regime democrático.

Se o fim for o crescimento indefinido e acelerado, a valorização, a especulação imobiliária, o orçamento, quantidade em vez de qualidade, um será o plano, ou melhor, a falta de plano e o caos.

Mas o fim não é esse; o fim verdadeiro, a razão de ser da cidade, é o bem estar da população, a liberação das suas energias para o trabalho criador, um standard de vida elevado, generalizado, seguro. "All things for all men" "Tudo, para todos".

Miles Colean, urbanista norte-americano de renome, publicou recentemente um livrinho notável: "Renewing our Cities". E aí se lê o seguinte:

"As cidades, uniformemente, continuam a deteriorar. Muitas soluções são propostas, mas o primeiro passo da verdadeira solução é este: 'to get at the root of the trouble'. The danger is that our action will be directed at surface manifestations. We have not clearly decided what it is we want. It is this decision that we must make.

Our cities can be transformed in the direction and to the extent we desire. To effect the transformation it is essential: first: to have a clear sense of direction and then: to have the will and energy to act! Faltam-nos, como já disse, as duas coisas. Não temos rumo, nem energia de ação.

Confiamos no futuro; e que ele resolva tudo... Ele será brilhante, formidável, colossal, seja qual for a nossa inércia, sejam quais forem os nossos erros, seja qual for a nossa ignorância dos verdadeiros problemas a resolver.

Quem o diz? O cuco do relógio? Desta vez, não. A revista norte-americana "Time", sempre bem informada das coisas do Brasil, publicou em 6 de Dezembro do ano passado, um artigo dedicado ao Brasil, com referência especial ao novo presidente da República. Nesse artigo, há coisas assim: Sub-título: *The lure of luck* (O Engodo da Sorte). "Parte do fracasso brasileiro em viver de acordo com as suas aspirações e potencialidades, deve ser atribuído ao caráter nacional. A visão apocalíptica que tem o brasileiro do futuro da nação, um obstáculo ao seu progresso. Isso encoraja a idéia cômoda de que um brilhante amanhã virá, inevitavelmente, mau grado o que se fizer ou não se fizer hoje. A expressão corrente que 'Deus é brasileiro' (God is a Brazilian) é metade humorística e metade séria. Visão de grandeza, em suma, frustração no realizá-la".

Há mais e melhor, porém. Todos conhecem Louis Bromfield, nosso grande amigo norte-americano e fazendeiro em São Paulo, autor de uma série de livros notáveis, como "Pleasant Valley", "The

Rains Came", "Malabar Farm". Acaba ele de publicar um novo e esplêndido livro: "A new pattern for a tired world".

Vale a pena lêr. Escreve ele referindo-se ao Brasil e a São Paulo, em particular: "A falta generalizada de meios de transporte não só dificulta o desenvolvimento do país, mas é responsável também por um mal maior: a tendência e o desejo dos brasileiros, dos imigrantes e dos descendentes dos imigrantes, de se amontoarem (crowd into) nas grandes cidades de Rio, São Paulo e Recife.

O tamanho e o crescimento rápido desses grandes centros metropolitanos, está criando problemas cada vez mais graves (more and more grave problems) de abastecimento, água, esgotos, eletricidade habitação e muitas outras.

O brasileiro, em regra, pensa nos Estados Unidos em termos de New York e Chicago. Mas se esquece que poucas grandes cidades não fazem a riqueza de uma nação, constituindo, pelo contrário, um grave passivo, criando problemas econômicos e sociais e, em regra, beirando a bancarrota, mau grado os altos e sempre crescentes impostos.

O brasileiro se orgulha do Rio e de São Paulo, cidades de milhões, mas essas cidades estão criando cada vez maiores problemas, entre outros, de agitação política e social. O Brasil e sua economia muito lucrariam se a população se dispersasse por cidades menores, melhor situadas em relação ao seu vasto território.

Muitos brasileiros não compreendem que as bases da economia norte-americana, do seu alto standard de vida, e da geral distribuição da riqueza entre uma imensa e sólida classe média, são: uma agricultura sadia; uma indústria dispersa e não concentrada; e acima de tudo, a existência de cidades menores, espalhadas por todo o território nacional, como Omaha, Des Moines, Minneapolis, Tulsa ou St. Louis, para mencionar algumas entre centenas.

O número de cidades americanas era de 4.270, de acordo com o censo de 1950, e apenas 5 de mais de um milhão. A "mediapolis" americana, a cidade característica, de vida ótima, está situada entre 50 e 150 mil habitantes. Essas cidades são 140. A população norte-americana ora hoje por 160.000.000 de habitantes, dos quais 58,7% urbana e 41,3% rural.

Falei em cidade característica, de vida ótima, "mediapolis", assim como Sorocaba, Ribeirão Preto, Piracicaba, Marília, Jundiaí, Araraquara, Taubaté ou Bragança, entre outras.

As pesquisas do Thorndike, nos Estados Unidos, chegaram a conclusões muito interessantes. A excelência das cidades, depende, 60%, das qualidades morais e mentais da população, 25%, da renda razoável (fair) da população. Todos os

outros fatores representam apenas 15% do total. "Good people who have fair incomes make good cities".

Tem razão pois o poeta Walt Whitman:

"A great city is that which has the greatest men and women If it be but a few ragged huts, it is still the greatest in the whole world".

Volvamos, porém, ao livro de Bromfield, o fazendeiro de Malabar.

"Muitas das dificuldades econômicas e financeiras do Brasil, escreve ele, 'derivam das atividades e manipulações de certa classe de cidadãos que entendem ser a especulação mais interessante do que o desenvolvimento sadio e real da riqueza. O rápido crescimento dessas cidades Rio e São Paulo, facilitou essa especulação e seu corolário, a fortuna fácil (rich-quick-fortune).

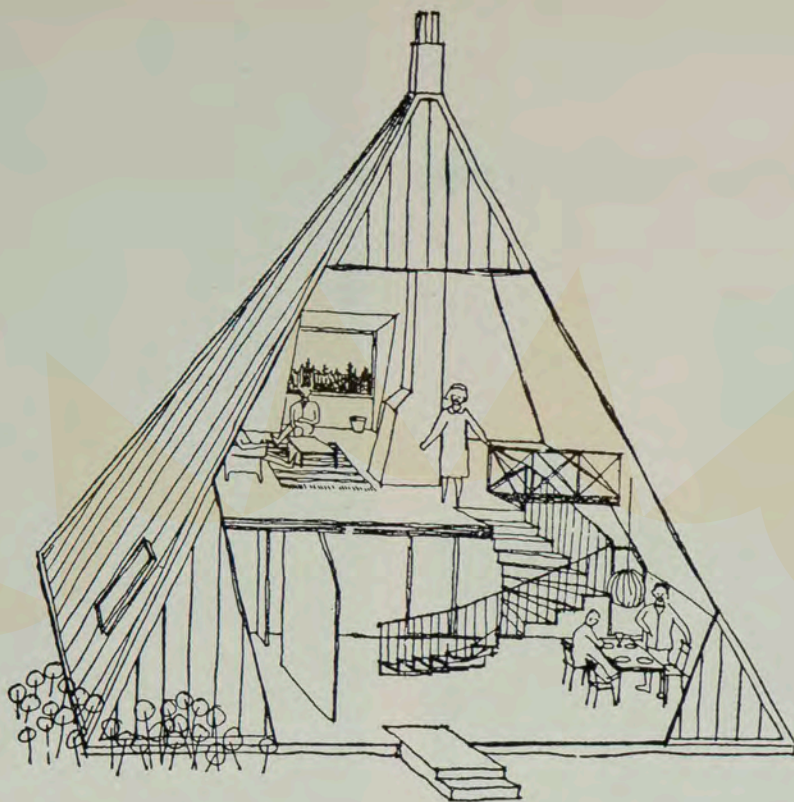
Essa intoxicação geral produzida pela especulação faz com que o brasileiro julgue o Brasil a nação mais rica do mundo, mau grado a pouca inclinação que muitos demonstram ter para transformar esse grande potencial em riqueza real, em produtos exportáveis, em mais alto standard de vida, e prosperidade para todos.

O paulistano tem justo orgulho de sua grande e bela cidade, mas se esquece que muito do seu tamanho e da sua prosperidade está construído sobre a areia movediça dessa especulação intoxicante; não tem base econômica sólida e real e pode, porisso, desmoronar desastrosamente a qualquer momento (can collapse under stress into sudden disaster).

E termina Bromfield: muitos brasileiros melhor avisados, suspeitam que a continuar assim o estouro está à vista (The crash is at hand)".

Ninguém é profeta em sua terra. Estou cansado de repetir essas cousas, há 30 anos. Quem sabe se agora, diante da advertência amiga de Bromfield, algo afinal se fará, no sentido de evitar o estouro, the crash, que está à vista, is at hand. Para evitar que um balão estoure, não se sopra mais ar ou, o que é melhor ainda, deixa-se escapar algum... Cuidemos, pois, enquanto é tempo, do Plano Regional da Região Industrial de São Paulo; vamos corrigir a macrocefalia que é anomalia perigosa; vamos limitar o crescimento da conurbe; descentralizar a indústria; cuidar das zonas rurais; rearticular a massa amorfa de população, dando-lhe equipamento social digno, que a reconduza a uma vida comunitária real, cristã e criadora; em uma palavra vamos fazer urbanismo positivo, humano, orgânico e não simples remendos, caríssimos e prejudiciais à finalidade real da cidade. Vamos às raízes dos males, como aconselha Miles Colean. A tarefa é tremenda, mas se resolve com Fé e Esforço.

Não há enigma indecifrável para a gente brasileira, e para o progresso do Brasil e de São Paulo.



Amanhã iremos morar em pirâmides

E. Michael Salzer, Estocolmo

A falta de moradia pode constituir-se em excelente meio de aprendizado, ao menos para o arquiteto. A Suécia aprendeu esta verdade por experiência própria e tão bem como os países menos poupados pelo destino e pelos danos de guerra. Tudo corre bem para os suecos e estes poderiam, ainda em sua mocidade, dar-se ao luxo de possuir casas próprias. Isto é, se conseguissem obtê-las! Só em Estocolmo, milhares de inscitos esperam a sua vez no Departamento de Residências. Assim, os suecos realizam um grande esforço no sentido de edificar um crescente número de casas, com maior rapidez e a preços mais acessíveis. Para este fim, lançam mão das mais diversas fórmulas, mas, em geral, atêm-se ao estilo tradicional, ou seja, às paredes quadrangulares, verticais, segundo o modelo norueguês de janelas triplas, calefação especial, sem subsolo e com vão de escada no jardim dos fundos. Olaf Selvaag prometeu ao Parlamento da Noruega que edificaria, com a dotação orçamentária disponível, o duplo de moradias e cumpriu a sua promessa. Este arquiteto recorre a uma planificação racional do trabalho e procura economizar o material de construção, malbaratado, na sua opinião, pelos métodos correntes. Suas casas em série não se qualificam, exatamente, pela originalidade, mas, em troca, são construídas com celeridade e a preços módicos, um cubo ao lado do outro, em longas fileiras.

Em Estocolmo, o arquiteto Nils Sterner tentou outra solução. Sterner erige casas redondas, cilíndricas, com um teto em cone truncado. Suas cinco "tortas com creme de Chantilly" (há também um arquiteto que as constrói com tetos planos) converteram-se em centro de romaria de todos que desejam saber como "é possível, num quarto redondo, cuspir no canto", como diz a anedota. E por que não redondo? Na Antiguidade, construía-se a arena, na Idade Média, a torre de defesa. Afinal de contas, circos, cadeias e prédios, como, por exemplo, o edifício do Parlamento em Oslo, apresentam a mesma forma. Assim, por que não construir moradias redondas? Cada uma destas casas parece uma fatia de torta. Possui uma sala de estar de 22 metros quadrados, ligada a uma alcova, uma pequena cozinha e um banheiro. Euclides já afirmava que o círculo contém a maior área. E de fato, com uma escada em espiral, no centro, a casa estrelária aproveita ao máximo o espaço disponível, com um custo de construção igual aos outros.

O engenheiro Harald Nilsson, em Vättern, resolveu o problema da arquitetura em círculo, através da linha de montagem, por assim dizer. Para edificar a sua "torta", utiliza-se de uma engenhosa máquina, que resolve tudo com a maior rapidez e o menor gasto. Um elevado mastro de aço ergue-se no centro da obra. Do alto, um tubo liga a um carrinho de ferro em cuja parte externa se assentam duas chapas paralelas de aço. Caçambas rolantes fornecem o pastoso "Treton" (cimento com serragem e materiais químicos) alimentando o carrinho através do tubo e, portanto, as chapas de aço que constituem, assim, uma forma móvel. Um motor elétrico impele lentamente o carrinho em redor do mastro, e no seu percurso, a fôrma constrói um muro de 25 cm de espessura e 45 cm de altura. Um vibrador elétrico comprime de tal modo a massa que esta permanece em pé, enquanto a fôrma avança. A máquina superpõe os muros redondos, um após outro. Resultado: o custo de construção diminui de um oitavo. Logo, temos uma casa grátis em cada grupo de oito.

O dr. Nilsson nutre a firme convicção de que as paredes redondas superam as planas do ponto de vista do conforto. Além disso, conservam-se melhor. Disto sabem os negros nas suas palhoças redondas de adobe e os esquimás nos seus igloos. Nos climas nórdicos, os tetos planos oferecem riscos, pois rompem-se sob a ação do frio e da neve. Destarte, Nilsson idealizou um mate-

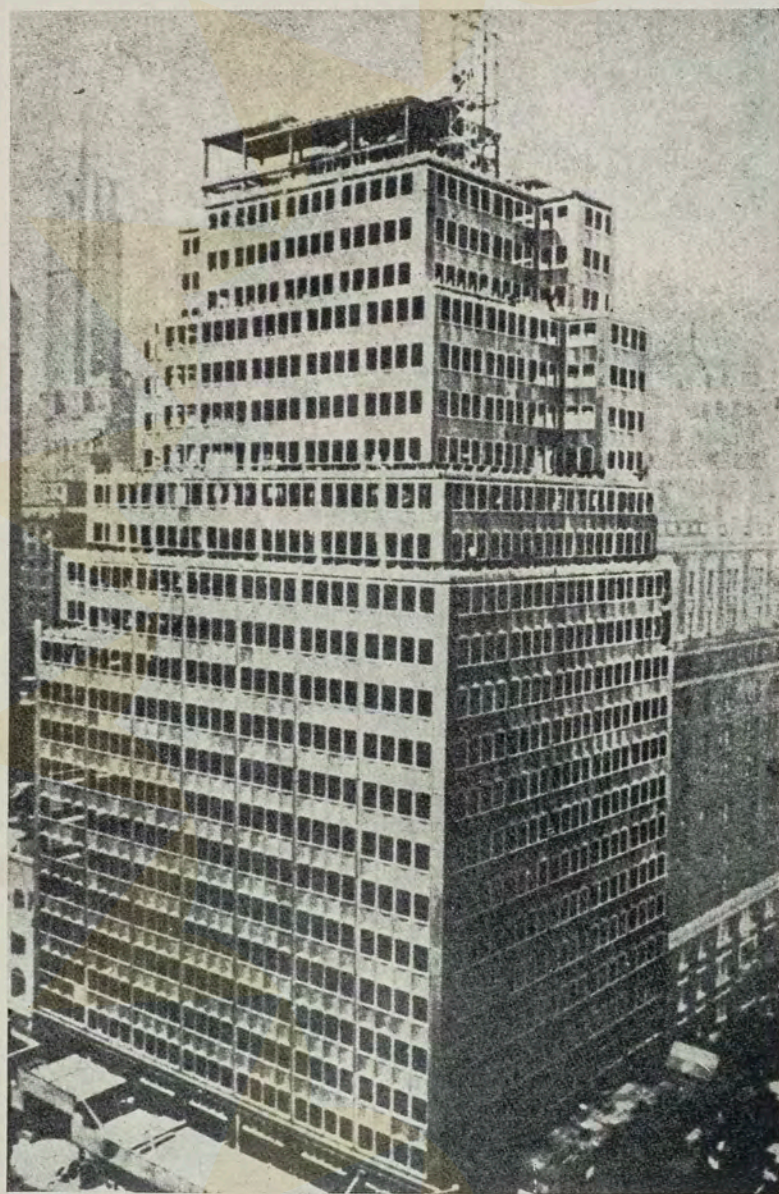
rial patenteado de cobertura. Trata-se de uma mistura de cimento e borracha de pneus, moída. O seu inventor denomina-o de borracha-betão. Segundo declara, uma camada da espessura de uma mão, distribuída sobre o teto, proporcionaria uma proteção absoluta contra o frio. Cada uma destas casas compreende quatro quartos, cozinha, banheiro e hall, e quem desejar mais um pavimento ou subsolo, pode encomendá-los. Como é prático o sistema: se a família cresce e há necessidade de maior número de aposentos, basta erguer, em cima da primeira, uma segunda torta de diâmetro algo menor, e dispor-se-á, ademais, de um esplêndido balcão para banho de sol, redondo como uma circunferência e, portanto, sempre exposto aos raios solares.

A casa redonda de Nilsson, para uma família, custa ao todo, com o terreno e o subsolo o mesmo preço que o cubo de Selvaag (sem subsolo): 35.000 coroas suécas (= Cr\$ 245.000,00). A mesma área construída, de 95 a 100 m², nos moldes tradicionais, importaria em 60.000 coroas suécas (= Cr\$ 420.000,00). Nilsson acredita que, após uma racionalização mais perfeita, o referido custo baixaria para 20.000 coroas suécas (= Cr\$ 140.000,00). Nem todos apreciam paredes redondas. Mas tais pessoas também podem edificar as suas residências de um modo mais rápido, barato e original, se aceitarem o projeto do arquiteto sueco Sten Ramel. Este talentoso construtor de trinta anos, pertencente à nobre estirpe dos Barões de Ramels, trabalhou durante um ano com Oscar Niemeyer, no Brasil, e tornou-se também conhecido como caricaturista (as suas figuras são sempre triangulares). Tudo isso inspirou-lhe a construção de modernas pirâmides. Na América do Sul, ainda procuram idéias novas e originais, e Ramel, ao desenhar, sempre considerou penosa a necessidade de usar, tantas linhas retas, muros retos, teto oblíquo. Afinal de contas, por que não estabelecer um teto, cuja armação vá até o solo, isto é, um só traço diagonal?

E assim surgiu a casa piramidal. O túmulo dos faraós converteu-se num ventilado e iluminado lar moderno da época atômica. Ramel constrói até uma altura de cerca de 10 ms., com uma inclinação de 60° (as pirâmides têm apenas 50°). A madeira com uma chapa isolante especial serve-lhe de camada externa. Sua casa repousa exclusivamente nas quatro estacas angulares que, de cada aresta do terreno quadrado (uma camada de concreto), convergem para o centro. Trata-se de de uma estrutura bem mais simples e mais em conta de que qualquer armação de teto separado. Por outro lado, podemos dispor as janelas, segundo o gosto e a predileção individual, e não necessariamente à mesma altura e no mesmo formato, como sucede nas construções comuns. As paredes diagonais, voltadas para o céu, asseguram uma maior profusão de luz solar e uma melhor iluminação. Revestidas com folhas onduladas de alumínio ou chapas de cimento-amianto, as paredes de madeira adquirem maior durabilidade e não requerem despesas de conservação. Sob a base de concreto, estendem-se os canos do sistema de aquecimento.

A pirâmide do Barão Ramel possui de quatro a oito aposentos. Nas habitações de quatro cômodos, o dormitório, o quarto das crianças, a cozinha, o nicho de refeições e o banheiro, localizam-se no rés-do-chão. Uma bela escada conduz à sala de estar com a sua lareira aberta. Assim, a necessária canalização de água, situa-se tão somente no andar térreo, o que barateia muito a construção. O primeiro grupo destas casas Ramel, acha-se totalmente vendido. O seu preço é de 54.000 coroas suécas (= Cr\$ 373.000,00), enquanto uma casa normal, de tamanho equivalente, custaria 70.000 coroas suécas (= Cr\$ 490.000,00). Neste tipo de construção, não há desperdício de espaço, pois todos os cantos remanescentes servem de despensa. Tudo é agradável, confortável, prático e... piramidal!

A importância do alumínio nas construções



Predio de 22 andares, destinado a escritórios, construído na Park Av. 450, em Nova York. No dia 21 de Junho de 1954, às 6 horas da manhã, 40 operários iniciavam a montagem dos 700 elementos da fachada. Às 16 horas do mesmo dia, a construção já se encontrava nas condições em que aparece nesta fotografia.

O construtor encontra sempre maior número de referências nas revistas de arquitetura sobre o emprego de alumínio em prédios modernos. A quantidade de alumínio empregada nas construções aumenta de ano para ano, pois este metal substituiu os materiais antigamente empregados para os mesmos fins.

O alumínio somente foi descoberto no começo do século XIX; no entanto em 1850 a produção ainda era tão difícil que um quilo de alumínio custava nada menos que 250 dólares. Somente nas últimas décadas no século passado foi que a produção começou a atingir um nível que permitia o emprego técnico e econômico desse material. Desde então as cifras de produção vêm subindo rapidamente, duplicando-se de dez em dez anos. Hoje a produção mundial, excluindo a URSS, é de mais de dois milhões de toneladas e com isso já supera todos os demais metais não ferrosos. A parte não empregada na arquitetura é calculada, atualmente, entre 15 e 20%.

Da bauxita, que se encontra no sul da França, nos Balcãs, na URS, na Ásia Oriental, na África Oriental, na África Ocidental, nas Américas Central e do Sul, entre outros, são obtidos, segundo o método de Bayer, por processos químicos, uma terra argilosa (óxido de alumínio, Al_2O_3) e desta, por eletrolise, o alumínio metálico. São necessárias 4 a 5 toneladas de bauxita e uma corrente de 18 a 20.000 KWh para obtenção de uma tonelada de alumínio. Devido a este fato, a eletricidade empregada representa importante fator no cálculo do custo do metal.

Suas principais propriedades, no que se refere à construção, são as seguintes:

- a) leveza quanto a uma estabilidade suficiente. O peso específico é de 2,7, ou melhor, aproximadamente 1/3 do aço. A resistência das ligas empregadas nas construções pode ser comparada a do St 37;
- b) alta resistência à temperatura. Uma camada natural de óxido protege a corrosão. Devido a isso, em circunstâncias normais, o metal prescinde de uma camada de pintura de proteção;
- c) plasticidade, uma vez que o alumínio pode ser moldado com facilidade, tanto por meio de calor como do frio. Isto é de grande importância, antes de mais nada, para a obtenção dos perfis, os quais são obtidos por um método que permite a realização dos perfis especiais mais complicados, abertos ou fechados, de acordo com os fins desejados;
- d) pode ser trabalhado com facilidade, uma vez que pode ser curvado,



O mais alto edifício pré-fabricado do mundo: o prédio "Aluminium-Industrie"



Montagem de elementos pré-fabricados em alumínio, no edifício de escritórios, ilustrado na página anterior. Foram colocados m.o.m. 700 elementos pré-fabricados. Cada um deles abrange dois andares e tem 1,35 ms de largura, 7 ms de altura e pesa 90 ks. Não foi necessário usar andaimes para a colocação.

serrado, furado, esticado, amoldado, permitindo, ainda, o emprêgo dos processos bem usuais de entalhar, atarrachar, arrebatar, soldar, chanfrar; e) possibilidades especiais para esmaltar a superfície por oxidação por anódio. Com êste processo, a camada natural de óxido é reforçada em banhos específicos, por efeito da corrente elétrica. A superfície metálica transforma-se em óxidos de alumínio de composição cerâmica não metálica. Esta camada possui, aproximadamente, a têmpera do corundo e, devido a isto, uma alta resistência ao gasto. Inicialmente incolor, pode, entretanto, ser colorida nos matizes mais variados. Êste processo aumenta a resistência do metal à temperatura e assegura um efeito decorativo duradouro da superfície laminada e polida, requerendo poucos cuidados.

O emprêgo do alumínio na arquitetura data de 1897 quando se verificou a cobertura de uma igreja em Roma. O fato desta cobertura ainda cumprir suas finalidades, basta para comprovar que o alumínio é um material equivalente aos metais usualmente empregados para essas finalidades, o zinco e o cobre, devido à sua extrema resistência à temperatura. Por isso, também nos últimos anos, não poucos milhares de metros quadrados de telhados foram recobertos com folhas de alumínio. Porém, telhados especiais foram idealizados, tais como tetos ondulados com faixas de doze metros e mais de comprimento. O alumínio também conquistou um lugar de destaque no setor da construção de portais, paredes de vidro, grades e corrimãos, coberturas de paredes e colunas, mostruários e muitos outros elementos de construção para a arquitetura externa e interna devido, principalmente, às possibilidades de esmaltar a superfície às quais já nos referimos linhas atrás.

Em tôdas essas construções, sempre é preciso levar em conta a necessidade de ser preservado o aspecto agradável e o mínimo de cuidado com as despesas de conservação. O alumínio eloxidado possui tôdas as qualidades que permitem preencher êstes requisitos. Quem observa as lojas e os magazines, as estações ferroviárias, com seus quiosques, os cor-

reios, os bancos e, em geral, as novas construções, erguidas nas cidades destruídas da Europa, têm a confirmação dêsse fato.

O emprêgo do alumínio para as janelas, nestes últimos tempos, demonstra o grande interesse existente para a obtenção de uma fachada harmoniosa. A liderança ainda cabe aos países estrangeiros. Basta citar o exemplo dos Estados Unidos, onde 25% das construções recentes possui janelas montadas em alumínio. O fechamento seguro das janelas possibilitado pelas qualidades específicas do alumínio no que se refere à obtenção de perfis; a inexistência de despesa de conservação (não há necessidade de pintura); a facilidade de manutenção representa, entre outras, vantagens decisivas. Não é, pois, de admirar que em todos os países, arquitetos e empresas construtoras se interessem sempre pelo assunto e que haja, por exemplo, no mercado além do número bem elevado de tipos de janelas pré-fabricados que preenchem quase tôdas estas exigências. No que se refere às janelas, também cabe mencionar as persianas de enrolar de alumínio, que têm ótima aceitação e representam uma proteção ideal contra o sol, sem quase reduzirem, entretanto, a entrada da luz do dia.

Quanto ao revestimento interno, isto é, dos elementos das paredes, as principais vantagens do alumínio são a resistência às intempéries, seu peso reduzido, a pré-fabricação da quase totalidade das grandes unidades, a montagem simples e rápida, dispensando, geralmente, o uso do andaime.

Seria necessário um grande espaço para enumerar as partes variadas da construção que podem ser executadas em alumínio. A exposição das suas principais aplicações seria incompleta se não nos referíssemos ao seu emprêgo para a construção de galerias, abóbadas de determinado tipo, sistemas de aquecimento, de casas pré-fabricadas, particularmente em regiões de acesso difícil e, afinal, para construções de engenharia, tais como pontes, galpões e abrigos, telhados, portões corrediços, armações de guindastes, etc.



A exposição "Brasil constrói" em Zurique, Suíça

Com exceção da extensa e patriótica obra de divulgação que há um lustro vem fazendo *Habitat*, a primeira revista brasileira inteiramente dedicada à vulgarização do que vai de melhor no setor das artes e da arquitetura contemporânea, somente nestes últimos anos é que alguma coisa vem sendo feita no sentido de ser mostrado às demais nações que o Brasil continua reafirmando sua invejável posição de país vanguardeiro no tocante aos problemas da ciência e da arte de projetar e construir segundo a época que vivemos.

Circulando no mundo inteiro, *Habitat* tem mostrado em suas páginas que a arquitetura brasileira não ficou parada com a construção dos edifícios da A.B.I. e do Ministério de Educação e Cultura na Esplanada do Castelo, ou então, no conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, e no Viaduto do Chá, em São Paulo.

Muito ao contrário, pois a equipe de arquitetos brasileiros, com um Lucio Costa ou então os Robertos ou um Niemeyer e Reidy à frente ou mesmo aqueles que como Warchavchik vieram de outras terras e rapidamente se integraram na vida e nas coisas do Brasil, dia a dia, num trabalho contínuo e apaixonante, vêm realizando novas obras como o conjunto de Pedregulho, numa afirmação de trabalho e de capacidade realizadora, para peregrina admiração dos brasileiros e de outras nações.

No entretanto, verdade seja dita, o esforço de *Habitat* raras vezes tem encontrado seguidores, sejam eles órgãos de divulgação ou então pelos poderes públicos que deveriam ser os primeiros a zelarem pelos esforços dos seus valores espirituais, incentivando-os e facilitando a consecução de suas realizações.

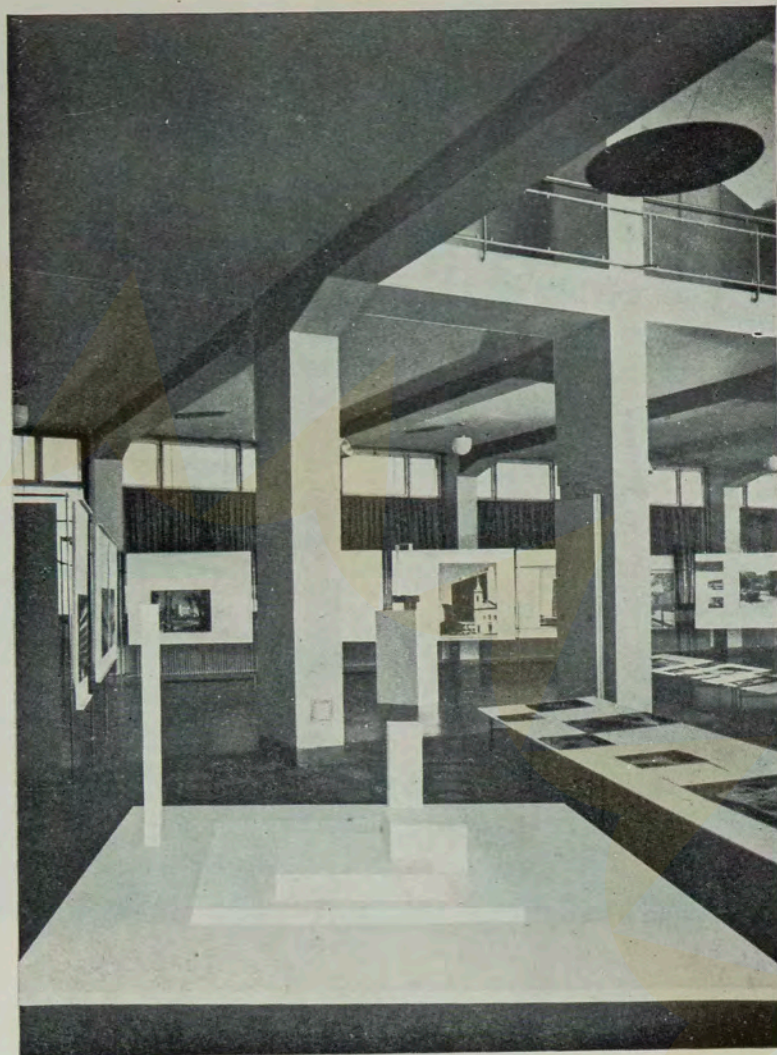
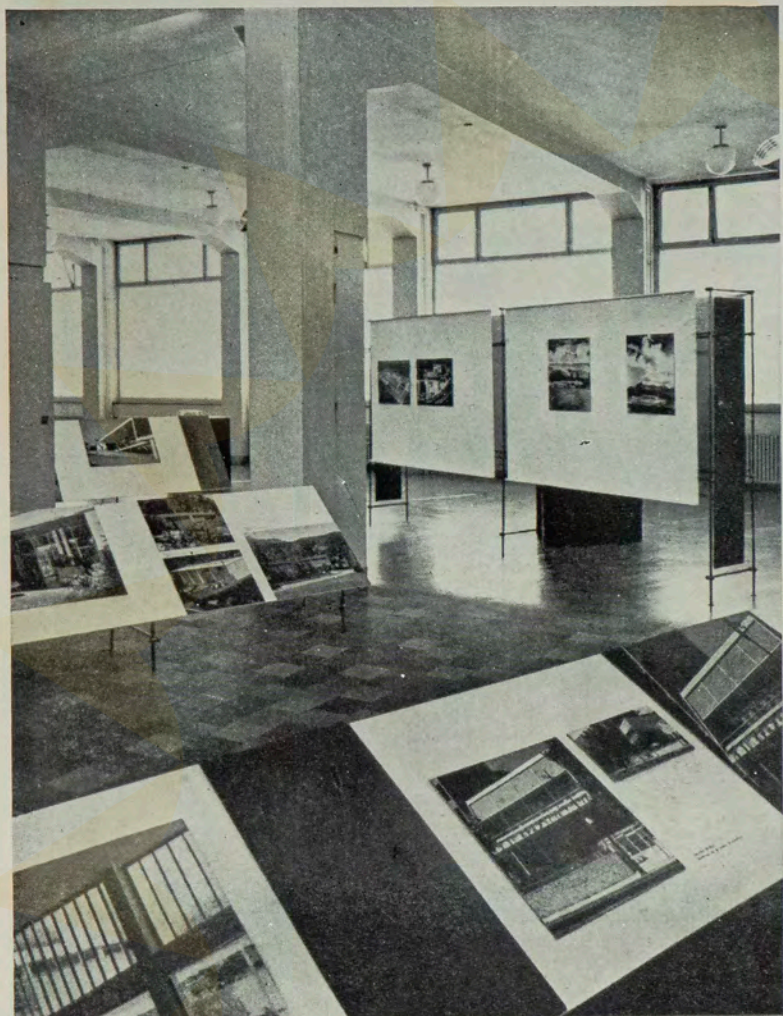
Somando-se ao programa que esta revista vem realizando, a Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, desde 1952, vem promovendo em várias capitais europeias uma exposição de arquitetura brasileira bem como de trabalhos de gravadores nacionais.

Esta exposição, inaugurada primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1952, constituída de farto material fotográfico, focaliza obras construídas pelos nossos arquitetos que vêm realizando admiráveis obras arquitetônicas e dos quais destacamos Abelardo de Souza, Affonso Eduardo Reidy, Alcides da Rocha Miranda, Aldary Toledo, Álvaro Vital Brasil, Artur Arcuri, Atilio Corrêa Lima, Carlos Frederico Ferreira, Carlos Leão, Edgard Graeff, Ernani Mendes de Vasconcellos, Fernando Saturnino de Brito, Firmino Fernandes Saldanha, Francisco Bolonha, Gregori Warchavchik, Henrique E. Mindlin, Ícaro de Castro Mello, Jorge Ferreira, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa, M. M. M. Roberto, Olavo

Redig de Campos, Oscar Niemeyer Filho, Osvaldo Arthur Bratke, Paulo Antunes Ribeiro, Roberto Cerqueira Cesar e Sergio Bernardes. São estas algumas das principais figuras da arquitetura contemporânea brasileira.

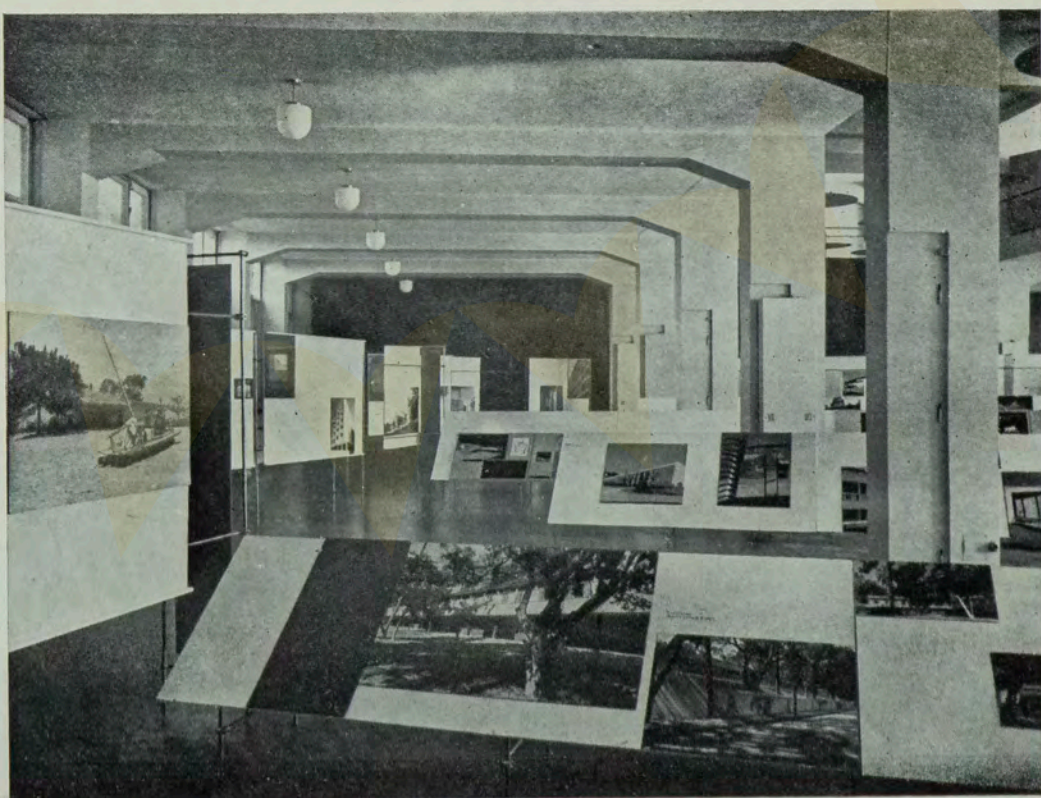
A exposição fotográfica em aprêço foi exibida em Londres, em 1953, no Building Center; em Stuttgart, no mesmo ano, na Escola Técnica Superior; em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes e no decorrer de 1954, na Galeria Wüsthle, em Viena, Áustria, seguindo-se a exibição, na Galeria d'Arte Moderna, em Roma e depois no Salão das Colunas do Círculo de Belas Artes de Madri e ainda em Barcelona e Oviedo. Em Zurique no Kunstgewerbemuseum, como parte integrante da Exposição "*Brasilien baut*" foi exibida a referida exposição. Relewa destacar que o cartaz publicitário dessa exposição foi de autoria da artista brasileira Mary Vieira, a qual com seu trabalho alcançou honroso lugar entre os dezoito melhores cartazes do ano, na Suíça, sendo destaque, a primeira estrangeira a ser escolhida nesse cortejo anual.

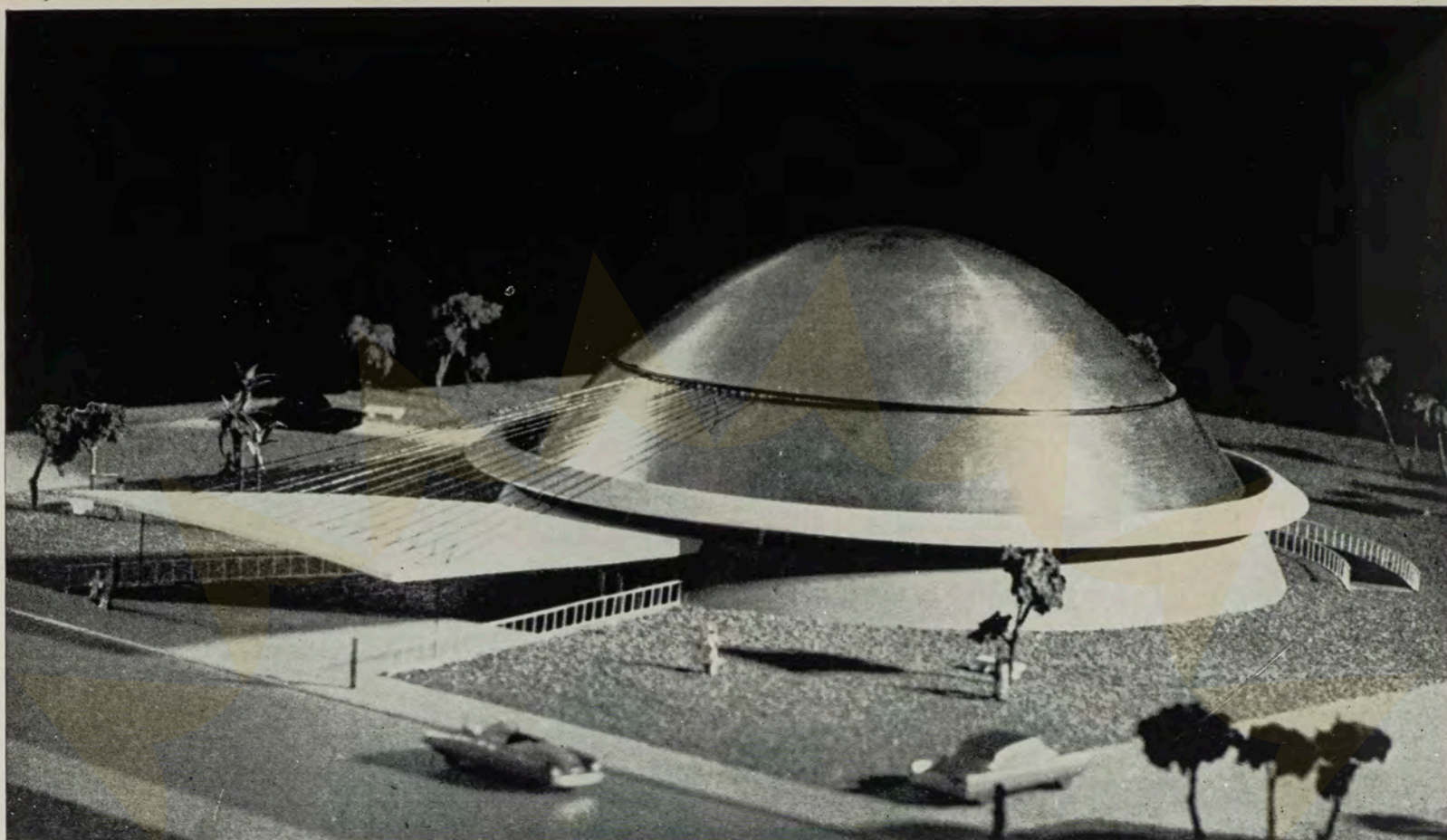
No decorrer do ano em curso, a exposição, depois do processo de condicionamento dos painéis e de ser acrescida de fotografias atualizadas e de obras recentes, será exibida em Düsseldorf, Estocolmo e Oslo.



7

Alguns aspectos fotográficos da Exposição "Brasilien baut" (Brasil constrói), realizada no Kunstgewerbemuseum de Zurique, Suíça, de 29 de outubro a 23 de dezembro de 1954, organizada pelo Ministério de Relações Exteriores do Brasil.





8 Planetário Zeiss

Parque Ibirapuera, São Paulo

Projeto: arqs. Roberto G. Tibau, Antônio Carlos Pitombo, Eduardo Corona
Construção: Sociedade Engenharia Politécnica Ltda.

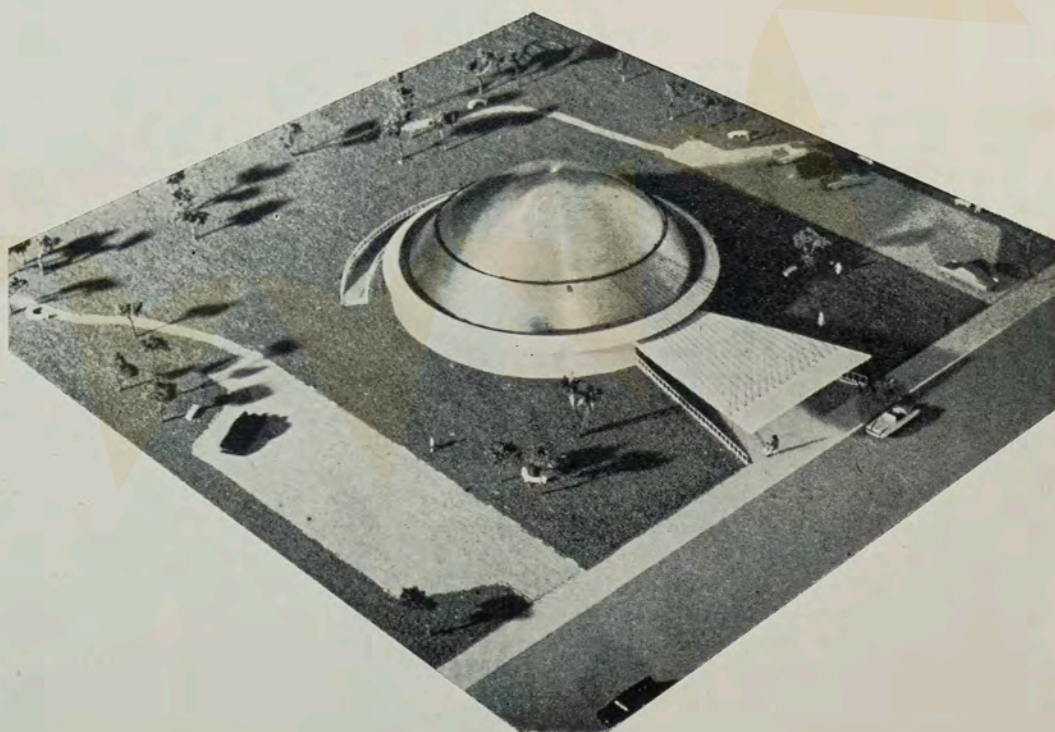
Obedecendo às linhas arquitetônicas do Parque do Ibirapuera, o projeto do Planetário ali erguido, obedeceu aos modernos princípios gerais da arquitetura brasileira, procurando integrar-se dentro do conjunto ali existente, embora apresentando características próprias de composição da equipe que o planejou.

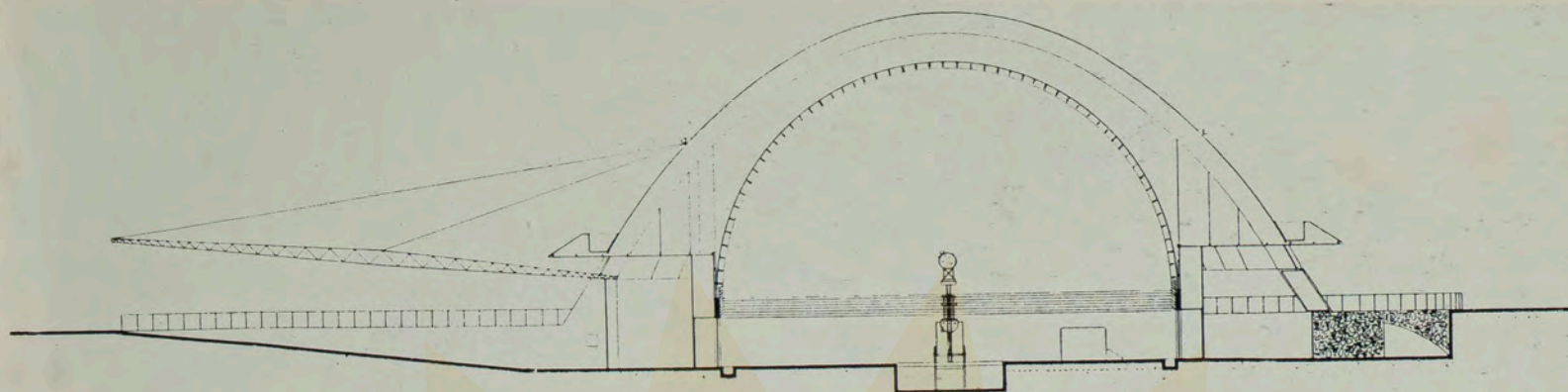
Possui o planetário uma cúpula de 20,06 metros de diâmetro de 13,03 metros de altura.

Primeiro da América Latina, abriga o aparelho adquirido na Alemanha e que reproduz um céu artificial com estrelas, planetas e constelações. Segue as novas normas técnicas estabelecidas para a reprodução dos fenômenos siderais, acompanhando o movimento dos astros, observando-se na abóboda artificial e em poucos minutos a posição dos astros nos dois hemisférios como se estivessem fazendo uma viagem do Polo Norte ao Polo Sul. Tem a capacidade para comportar quinhentas pessoas. Um "speaker" com uma complicada série de botões do aparelho, diais, etc., manipula cerca de duas mil possíveis combinações e o seu comando é como um virtual controle do Universo.

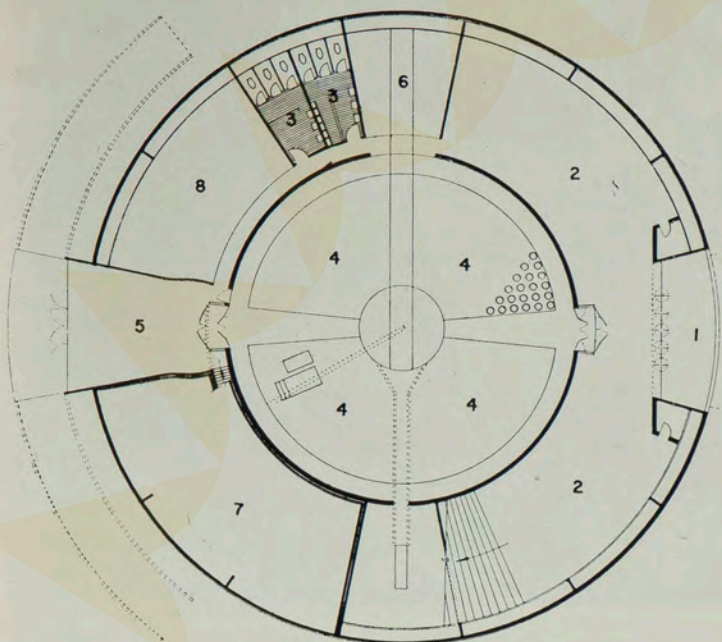
Numa palavra: o planetário é a mais dramática das reproduções teatrais e o palco é a criação toda, inteira; os atores, os objetos celestes brilhantes, do vasto e sempre inconcebível espaço-tempo.

Depois de uma hora o espectador adquire uma experiência que altera todas as suas concepções do tempo e espaço.



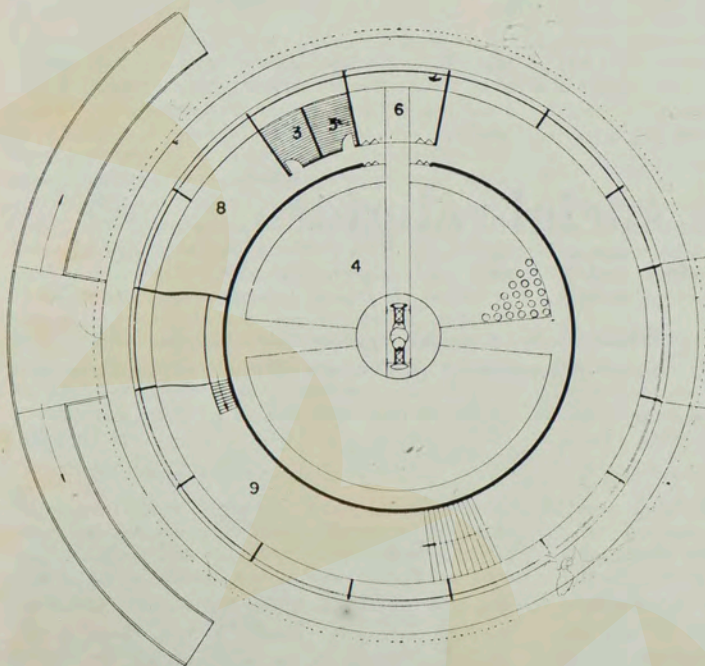


Corte longitudinal



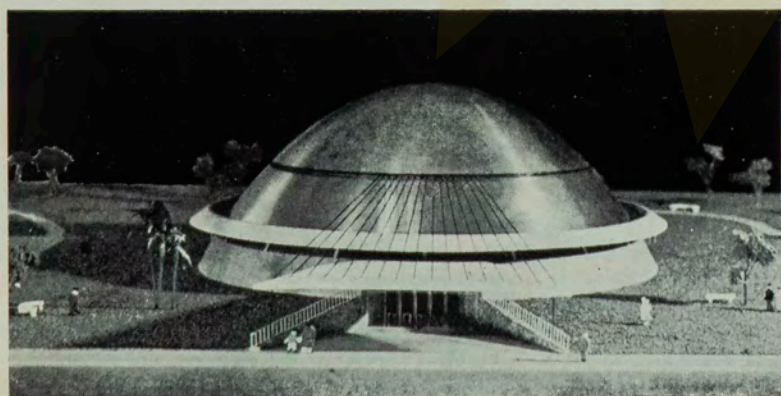
PLANTA BAIXA:

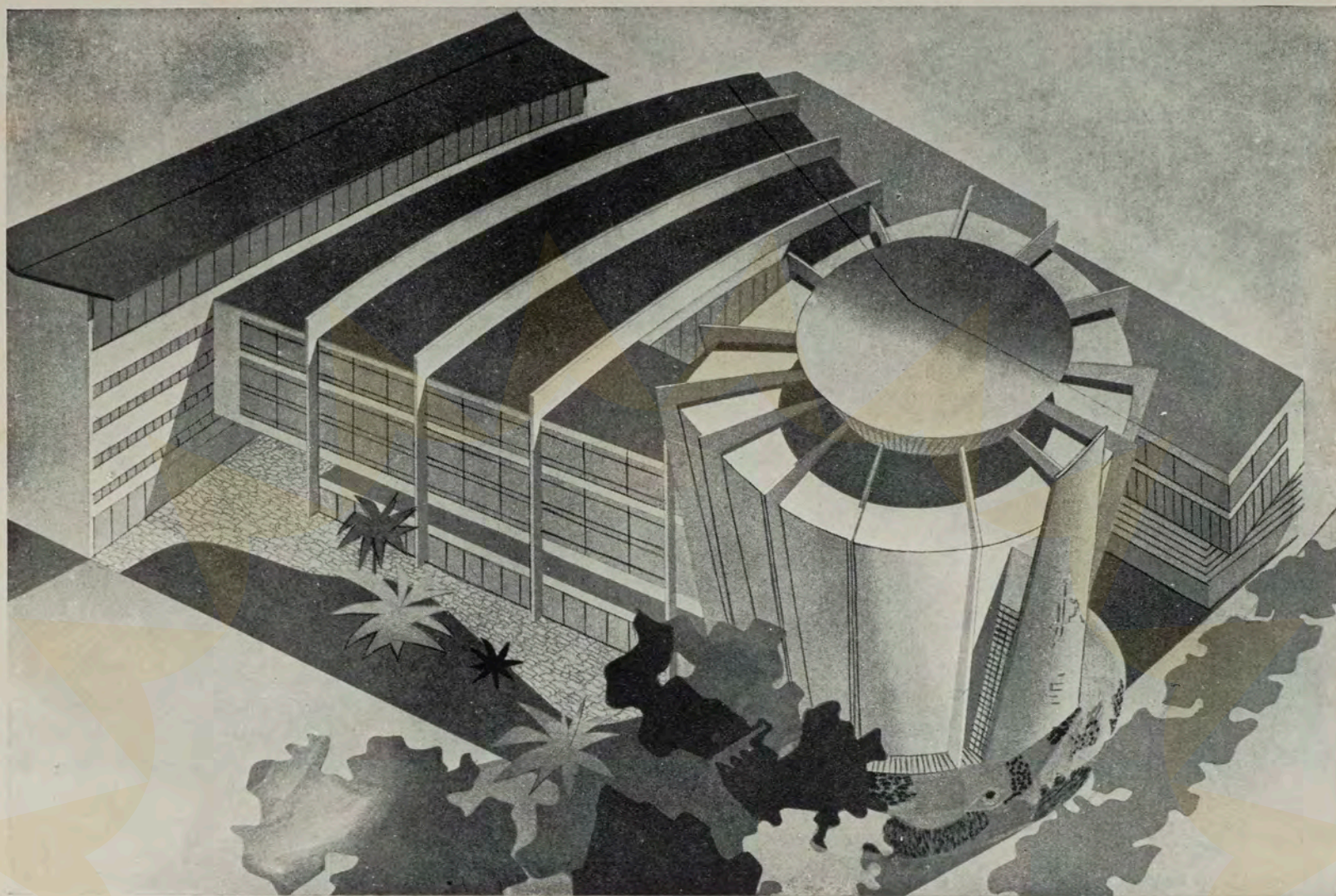
- 1 Entrada.
- 2 Espera.
- 3 Sanitários.
- 4 Projeção.
- 5 Saída.
- 6 Sala de projeção.
- 7 Atêro.
- 8 Administração.
- 9 Biblioteca e Exposição.



PLANTA SUPERIOR:

- 1 Entrada.
- 2 Espera.
- 3 Sanitários.
- 4 Projeção.
- 5 Saída.
- 6 Sala de projeção.
- 7 Atêro.
- 8 Administração.
- 9 Biblioteca e Exposição.





Ante-projeto para um conjunto social-religioso

Séde social e sinagoga da Congregação Israelita Paulista

Projeto: arq. Gregori Warchavchik. Colaborador: Wolfgang Schoedon (Construtora Warchavchik-Neumann)

O projeto de construção da Sinagoga e da sede social da Congregação Israelita Paulista, abrange um conjunto arquitetônico a ser construído à Rua Antônio Carlos, em São Paulo e distando nada menos que 29,80 ms. da rua Consolação. O terreno tem a forma de um retângulo irregular nas dimensões seguintes: frente, 3932 ms.; fundos, 3838 ms.; lado que dá para a rua Consolação, 44,56 ms. e lado oposto, 48,80 ms.

O terreno de proporções reduzidas doado para a construção da sinagoga, está situado a uma distância de trinta metros de um cruzamento da rua Consolação e dominado pela massa arquitetônica de um prédio de apartamentos de sete andares, construído num ponto elevado. As pequenas casas residenciais que se erguem, ainda hoje, nos terrenos adjacentes, certamente serão substituídas, num futuro próximo, por arranha-céus. A tarefa nada fácil do arquiteto foi a de adaptar a construção do templo às condições urbanísticas tanto atuais quanto futuras, de maneira a garantir a permanência e o caráter do ambiente sacro. Contrastando com a tendência habitual que visa adaptar a construção de um templo aos prédios modernos existentes nas vizinhanças, procurou-se exprimir o caráter específico da construção, que já se manifesta pela estrutura das paredes externas. Erigido em direção leste-oeste, o conjunto forma uma diagonal com as construções e as facha-

das dos futuros arranha-céus e tem, de acordo com as prescrições rituais, a Arca Santa situada no lado oriental. A massa cilíndrica, que vai se alargando ligeiramente à medida que sobe, possui uma estrutura de concreto armado e se sustenta numa base de pedra, fortemente em relevo. O contraste entre a leveza da parte superior e o peso da base como também o aspecto da fachada, plásticamente desenvolvido de maneira a se renovar à medida que sobe, faz sobressair o caráter específico do edifício sagrado, com grande nitidez.

As dependências sociais e administrativas têm, portanto, um aspecto arquitetônico menos imponente. Estas unidades retraem-se, quase que respectivamente, não passando de elementos inferiores que completam o conjunto.

Uma área ajardinada quebra a uniformidade da fachada e penetra muito fundo no conjunto arquitetônico, cuja maior parte repousa sobre pilotis.



A — CONCEITO BÁSICO DO PROJETO

A idéia mestra do projeto em aprêço, está baseada na necessidade de orientar a sinagoga de acôrdo com as prescrições rituais: com a Arca Santa do lado leste. Portanto, as salas principais situam-se no eixo Leste-Oeste. Devido a isso, o conjunto situa-se obliquamente à rua. Esta orientação é o ponto de partida do projeto que estipula que a sinagoga deve formar uma unidade arquitetônica central.

B — DISTRIBUIÇÃO DAS DIVERSAS DEPENDÊNCIAS POR PAVIMENTO

ANDAR TÉRREO:

a) Zelador:

Na entrada principal, encontra-se o apartamento do zelador, que pode controlar tôdas as salas da sede e a sinagoga. O apartamento compõe-se de sala, dois quartos, banheiro, cozinha e área para tanque. Do lado oposto situa-se o Pronto Socorro.

b) A Sinagoga para dias úteis.

Atravessando o pátio ajardinado, chega-se à sinagoga com a Arca Santa, destinada a 30 pessoas e construída em direção do oriente. Do lado esquerdo, encontra-se a entrada para o rabino e os cantores, à qual se acede pela rua Antônio Carlos. Vestiários e instalações sanitárias em número suficiente foram previstos nos diversos andares. As pequenas salas de estudo e as salas adjacentes já mencionadas, encontram-se numa escada estreita, seguindo para cima, e que chega até o côro. Desta forma, conseguiu-se uma área de circulação completamente isolada do público e destinada exclusivamente aos rabinos e cantores. Estes sempre entram na sinagoga pelo lado do estrado da Arca Santa. À direita, ao lado da entrada da sinagoga, encontra-se a ante-sala dando para os vestiários, os quais servem para o banho ritual. Mede 25 m².

c) Grêmio da Juventude.

Na mesma altura onde está o local do banho ritual, encontramos o jardim da infância, destinado a 50 crianças. Fica completamente isolado e possui instalações sanitárias e uma sala para a encarregada. Em frente, encontramos o jardim com o tanque raso, como também os gramados, salas e oficinas para a juventude. No fundo, do lado direito do jardim, localiza-se a piscina mais sombreada, com os vestiários para moços e moças. No canto direito extremo do terreno, acha-se a cabana para a festa de "Succah", cujo teto pode ser enrolado, bem como a sala de estar dos jovens. Na parte central do fundo, temos uma copa auxiliar e a entrada de serviço, os elevadores para mercadorias e os depósitos. A altura luminosa dos andares é de 5,15 ms, mas, em certas partes, as salas só atingem 3 metros de altura, o que permite uma livre circulação do ar. A totalidade da área construída é de 624,80 m².

MEZZANINO:

Nêste andar intermediário, com pé direito de 2,65 ms., situam-se a ampla área de circulação das escadas e uma sala de reuniões para pequenas festas de família, assim como depósitos para cadeiras, etc., cuja superfície total é de 450,20 m².

1.º ANDAR:

a) Sinagoga permanente.

No andar da sinagoga principal, encontram-se a sinagoga permanente, com 245 m² e com 300 lugares fixos. Conforme já dissemos, a Arca Santa é colocada em direção do Oriente. O estrado estende-se em frente à Arca, sobre toda a largura, em duas diferentes alturas, 1,20 m. e 1,70 m. com uma extensão em profundidade de 7 ms. e um comprimento médio de 14 ms. O côro colocado acima da Arca Santa, é invisível. Nesta altura, a construção, que vai se alargando na parte superior, possibilita um aproveitamento integral do espaço.

b) Salões.

Devido às paredes corrediças, ambos os salões adjacentes à sinagoga podem servir para sua ampliação quando o grande número de fieis requerer uma sala de culto mais extensa. Graças às entradas separadas, as quais foram previstas, cada salão também pode ser usado particularmente. Em ambos os salões, que têm uma superfície de 520 m², há lugar para 700 pessoas. As grandes galerias, medindo juntas 170 m², podem conter 300 crianças. No eixo principal, atrás dos salões, encontram-se o teatro, com um grande palco com uma superfície de 45 m², bastidores adequados, camarotes, instalações sanitárias e depósito.

c) Saguão.

Um amplo saguão, instalações sanitárias e guarda-roupas, com um comprimento total de 14,10 ms., garantem uma livre circulação. A área de construção do 1.º andar é de 1.252,45 metros quadrados.

2.º ANDAR:

No segundo andar, uma área de 284 m² é reservada para as salas da administração central. A superfície total de construção, incluindo as galerias e áreas de circulação é de 603,78 m².

3.º ANDAR:

Nêste andar funcionará o centro social. O restaurante, para 30 pessoas, pode ser ampliado com a anexação dos salões adjacentes. Duas cozinhas, aparelhadas de acôrdo com as prescrições rituais, atenderão às necessidades de todos os visitantes, mesmo nos dias de grande festa, quando se reúne maior número de pessoas. Ao lado da grande biblioteca, de 130 m², completamente equipada, há um grande terraço com 65 m², o qual também pode servir de salão de leitura. Além da biblioteca geral, há uma biblioteca juvenil adjacente, com entrada separada. A área de construção total dêste andar é de 729,96 m².

4.º ANDAR:

A escadaria levando ao grêmio da juventude permite o acesso às quatro classes de ensino religioso. A superfície total é de 184 m². O conjunto da área de construção, incluindo a casa das máquinas e a caixa d'água é de 232,30 m².

C — MEDIDAS DOS DIVERSOS PAVIMENTOS

Andar térreo, 624,90 m²; mezzanino, 450,20 m²; 1.º andar, 1.252,45 m²; 2.º andar, 603,78 m²; 3.º andar, 729,96 m² e 4.º andar, 232,30 m². Total: 3.893,49 m².

O esqueleto de concreto armado também visível do lado interno, abrange o aspecto central, numa composição rígida. No centro, os estêios se juntam, formando uma rede que acaba numa corôa. Independentemente dessa armação, uma placa cônica de concreto, que distribui a luz de maneira difusa na sala, flutua. Uma grande janela, situada em frente à Arca Santa, ilumina o lugar sagrado de maneira direta. Desta forma, conseguiu-se de maneira simples, a iluminação perfeita de todo o interior da sinagoga.

11

Perspectiva da fachada com entrada principal.



Estudos para o ante-projeto (descrição da página 13)

1 — A Sinagoga principal encontra-se no primeiro andar devido às seguintes razões: 1. O andar térreo pode ser aproveitado para as instalações do Grêmio da Juventude e seus pavilhões espalhados pela área ajardinada, o que dá ao conjunto arquitetônico um aspecto mais leve e agradável. 2. Isto possibilita a maior extensão possível para a sinagoga, de acordo com as necessidades do momento, com a utilização de alas adjacentes. Estas salas também podem ser usadas separadamente, pois entradas separadas foram previstas. No eixo principal, atrás dos salões, fica o teatro, com seu palco, bastidores e dependências.

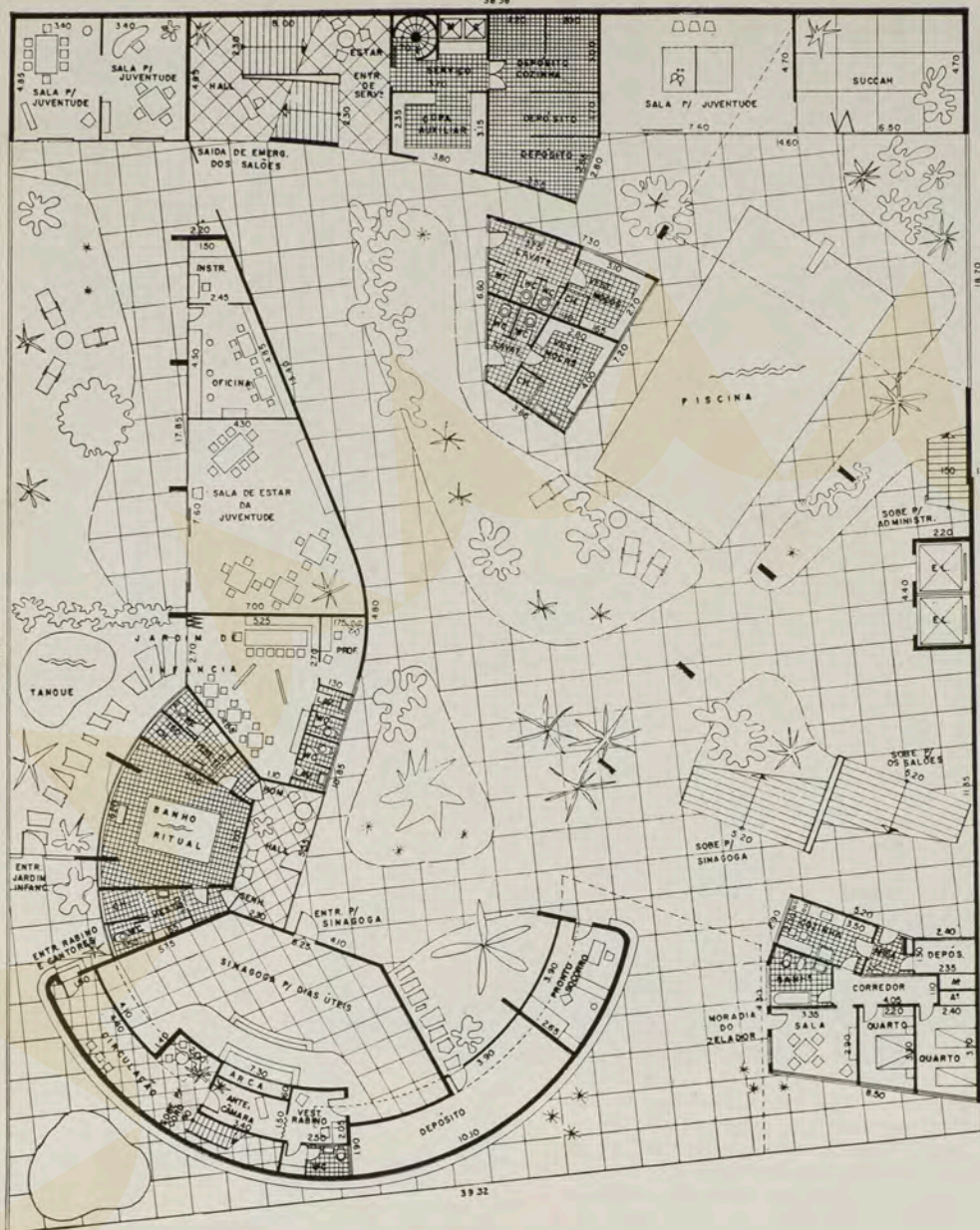
2 — Uma entrada principal permite o acesso à sinagoga, ao grêmio da juventude e às classes de ensino religioso, como e também às partes social e administrativa, o que permite a um zelador, tão-somente, controlar todo o movimento. Os rabinos e os componentes do coro têm uma entrada separada. Uma escada une as duas sinagogas com as suas dependências. Esta área de circulação, completamente isolada do público, oferece ao rabino e aos cantores uma entrada ao lado da Arca Santa.

3 — O escoamento rápido é assegurado pelo sistema de escadas em "X", as quais poupam espaço.

4 — O centro da juventude, situado no andar térreo, é completamente isolado das dependências sociais reservadas aos adultos. Está situado numa área ajardinada, na continuação da qual se encontra o "Succah", cujo teto pode ser enrolado. No quarto andar, que recebe a luz do leste, encontram-se as classes de ensino religioso, que uma escada apropriada isola do restante do prédio.

5 — O centro social dos adultos, no terceiro andar, pode ser alcançado por ambos os elevadores. Também aqui o restaurante, instalado para 30 pessoas, poderá ser alargado com a utilização das salas adjacentes. A biblioteca, com sala de leitura e sala de conferências, isoladas do ruído ambiente, dão para o terraço interno, banhado numa luz difusa.

6 — Sob a Sinagoga principal e logo na entrada, encontra-se a Sinagoga para os dias úteis. A forma em planta de setor de círculo, permite aos fiéis melhor visibilidade à Arca Santa. A luz natural entra difusamente através de uma claraboia situada no teto em forma de duas superfícies parabólicas interceptantes.



Planta do andar térreo.



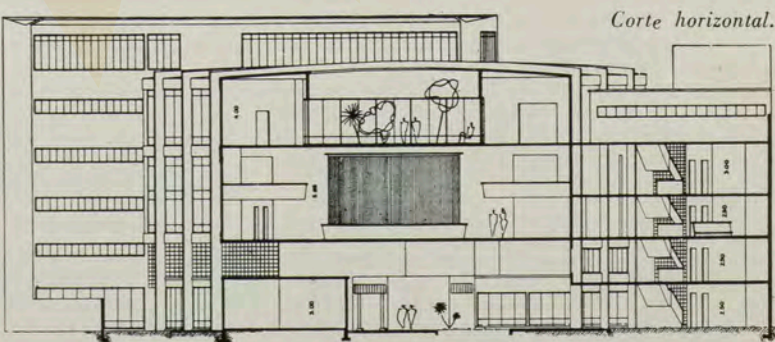
Fachada principal.



Corte longitudinal.



Fachada lateral.



Corte horizontal.

(Descrição: vide á pag. 12)

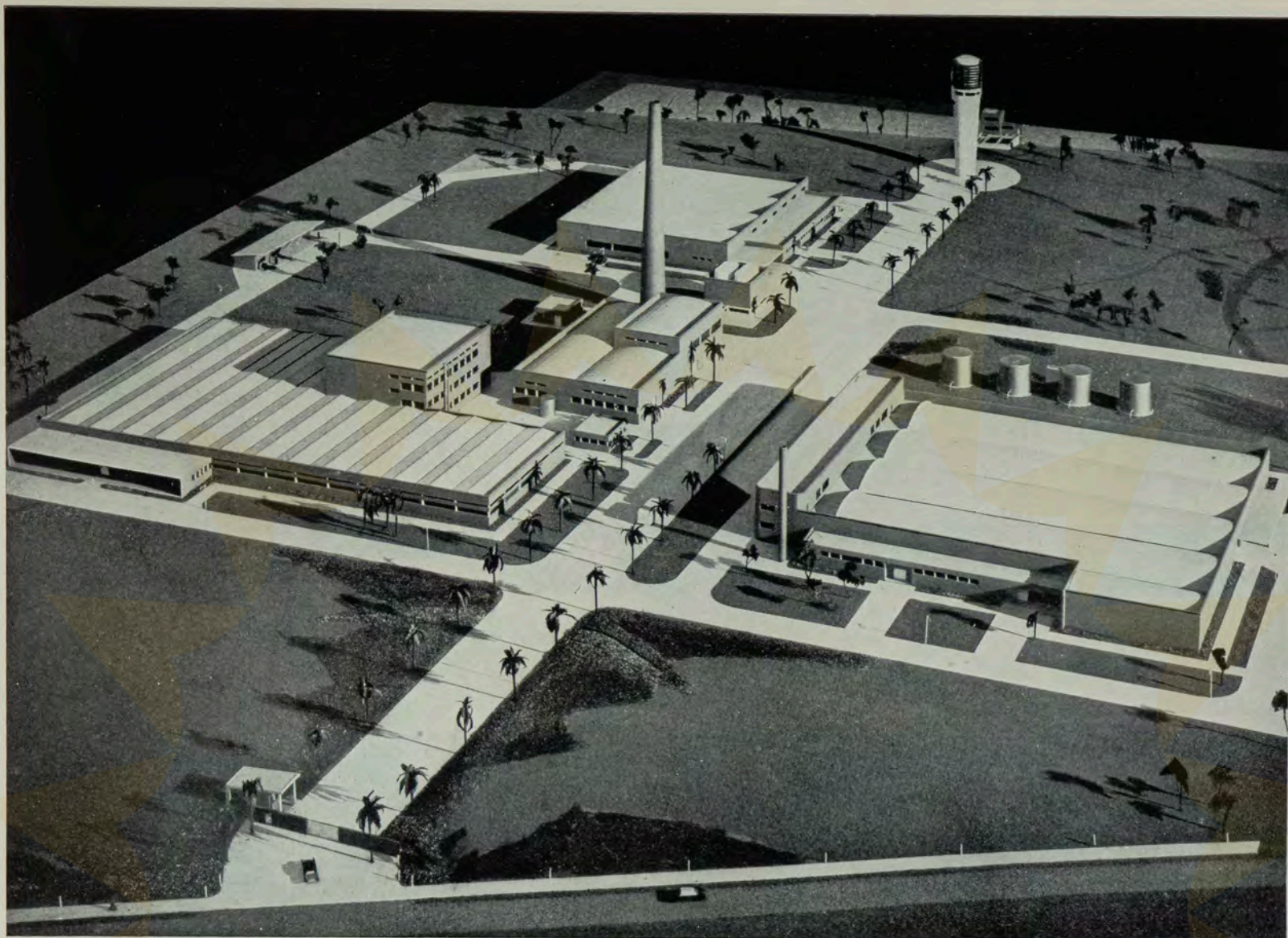


This is a detailed architectural floor plan of the interior of the World Trade Center towers, specifically the 110th floor. The plan shows the layout of the atrium, stairs, and various rooms. Key features include:

- STAIRS:** Multiple stairwells are indicated, including a large central stairwell and several smaller ones along the perimeter.
- ELEVATOR:** An elevator shaft is shown on the right side of the plan.
- RESTROOM:** Restroom facilities are located near the center of the atrium.
- ELEVATOR SHAFT:** The shaft is shown on the right side, adjacent to the elevator.
- WORLD TRADE CENTER:** The logo is prominently displayed in the center of the atrium.
- 110 FLOOR:** The floor number is clearly marked in the top right corner.

The plan is a black and white line drawing, showing the structural elements and room layouts. It is oriented with the top of the page facing the center of the atrium.

4.^o andar, Ensino religioso.



Arquitetura industrial

Conjunto de indústrias farmacêuticas

Projeto: arq. Lucjan Korngold. Cálculo da estrutura: eng. Mário França. Construção: França, Ferraz, S. A.

O conjunto de edifícios que formam os estabelecimentos industriais Fontoura S. A., localizado na Via Anchieta, em São Bernardo do Campo, Estado de São Paulo, constam, atualmente, de três edifícios principais: fábrica de penicilina, fábrica de produtos químicos "Fonto-Química" e fábrica de embalagens metálicas para produtos farmacêuticos "Anakol".

Antes de elaborarmos o projeto destinado a esse conjunto industrial, visitamos os Estados Unidos, onde conhecemos alguns estabelecimentos produtores dos mesmos produtos. Em seguida, na elaboração dos projetos das fábricas "Fonto-Química" e "Anakol", contamos com a colaboração, nas partes técnica e industrial, dos engenheiros e químicos dos estabelecimentos industriais Fontoura. Esta colaboração foi, para nós, de uma ajuda inestimável. Por outro lado, as fábricas "Fonto-Química" e "Anakol" são, também, o resultado definitivo das experiências técnicas norte-americanas e brasileiras no campo da fabricação dos referidos produtos.

A fábrica de penicilina é um imenso conjunto industrial ao qual pertencem, além da fábrica em si e que consta de seções de fermentação, dosagem e embalagem, laboratórios, etc., ainda uma série de construções auxiliares como casa de força e central elétrica, produtora de força, ar comprimido e condicionado, vapor e água aquecida e resfriada. À fábrica de penicilina pertence, também, um viveiro de animais destinados a experiências científicas, um depósito para explosivos, uma torre de esfriamento, uma complicada estação de água e esgotos e uma torre d'água.

Ao projetar a torre d'água, deparamo-nos com o problema de preservar o reservatório do poderoso efeito dos raios solares, uma vez que a água utilizada na fabricação da penicilina é, em grande parte, resfriada, pois sua baixa temperatura ocasiona uma economia de força. Por isso, o reservatório de água foi cercado de anéis, os quais nada mais são do que quebra-soleis horizontais (brise-soleil). Estes anéis refletem os raios solares e ocasionam um movimento adicional de ar em camadas entre os ditos anéis e o reservatório. A prática confirmou esta solução arquitetônica.

O edifício principal no qual a penicilina é feita e onde estão instalados os laboratórios e as seções de dosagem e embalagem, está totalmente isolado do restante, no que tange à ventilação. Todo este prédio de grandes proporções possui ar condicionado esterilizado.

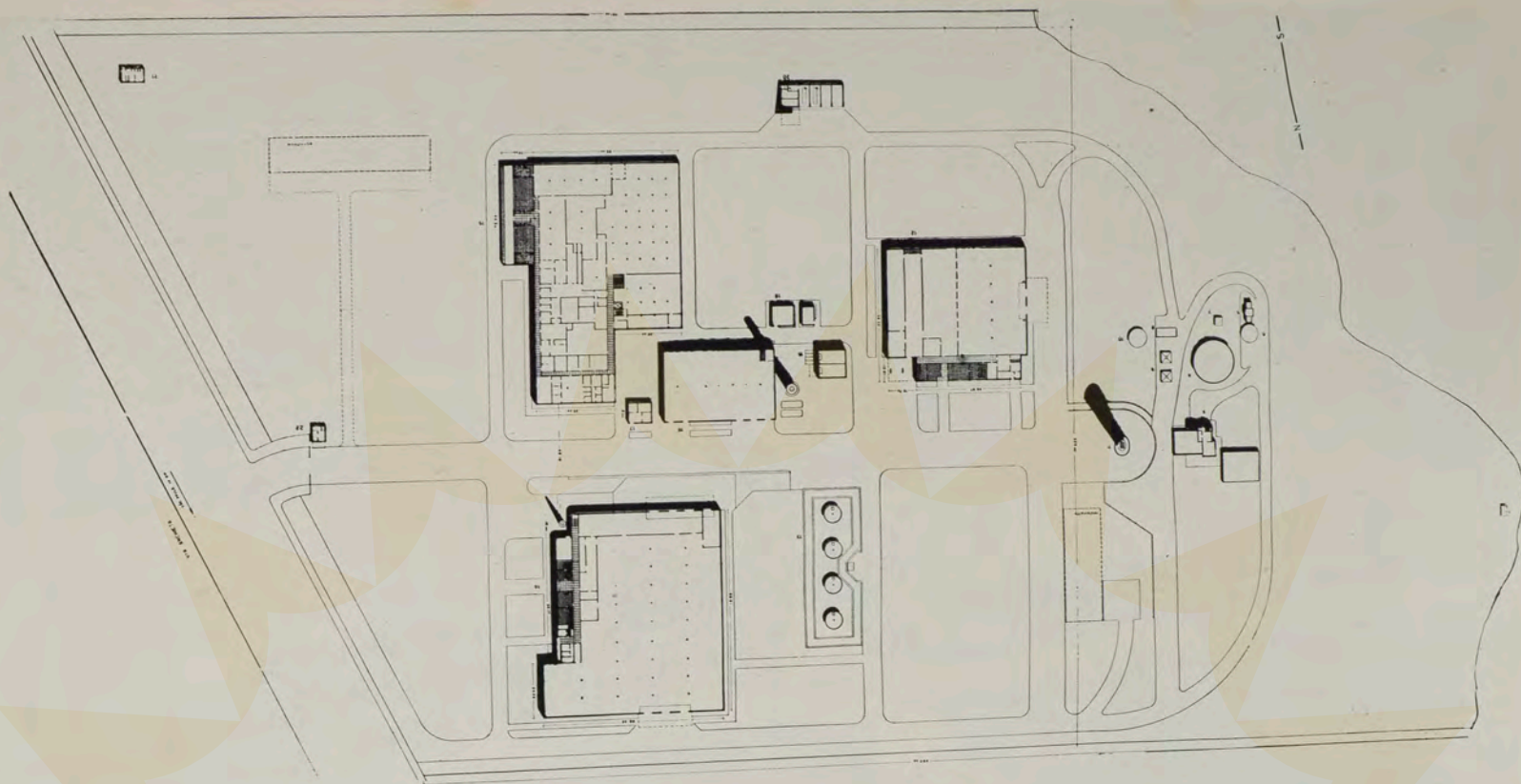
O processo de fabricação da penicilina é tão complicado e especializado que somente a colaboração, no plano mundial, da indústria farmacêutica, pode servir a tal encargo.

Os estudos preliminares dos projetos da construção da fábrica foram elaborados no departamento técnico dos estabelecimentos industriais Wyeth, Inc., em Nova York. As condições brasileiras, contudo, exigiram uma série de modificações, tanto assim que dentro de um espaço de tempo relativamente curto ficamos convencidos de que na prática a colaboração técnica por meio de correspondência era muito difícil. Organizou-se, então, nos estabelecimentos Fontoura, um escritório técnico próprio no qual, mediante colaboração dos

técnicos americanos e brasileiros, foram elaborados os projetos definitivos da fábrica de penicilina. Sob a direção do sr. Olavo Fontoura, a cuja iniciativa se deve todo este enorme conjunto industrial, foi formada uma comissão de construção, constituída por técnicos de diversas especialidades, os quais elaboraram os projetos, as instalações gerais e parciais da fábrica. Estes reuniam-se semanalmente no local da obra, a fim de resolverem todos os problemas que porventura aparecessem durante a construção. Esta comissão de técnicos, foi o "team" ideal, ao qual Gropius se referiu, durante sua conferência pronunciada em São Paulo.

A construção de edifícios para indústrias, é um conjunto de tantos problemas especializados que sem a mencionada colaboração de técnicos o resultado, mesmo sob o ponto de vista arquitetônico, é duvidoso. Graças a essa, conseguimos erigir uma fábrica na qual estão reunidas as mais recentes conquistas da fabricação de penicilina e da qual Sir Alexander Fleming, recentemente falecido, ao inaugurá-la pode dizer que era, indubitavelmente, a mais moderna do mundo. Não queremos, por último, deixar de mencionar que para a realização de tão importante empreendimento, contamos com o mais decidido apoio das indústrias Fontoura, em particular do sr. Olavo Fontoura, o qual, com a máxima compreensão, prestigiou o trabalho do arquiteto e dos demais componentes da comissão que levaram a bom termo mais esta realização da arquitetura e da engenharia brasileira.

Lucjan Korngold



Estação para tratamento de água

- 1 Casa das bombas.
- 2 Reservatório.
- 3 Tratamento químico.

Estação para tratamento de esgoto

- 4 Filtro biológico.
- 5 Tanque (mistura-floculação-decantação).
- 6 Clarificação.
- 7 Aeração.
- 8 Leitos de secagem.
- 9 Surge-Tank.
- 10 Digestor.
- 11 Torre de água.
- 12 Fábrica Anakol.
- 13 Tambores de óleo Diesel.

- 14 Forno-Química.
- 15 Torre de refrigeração.
- 16 Casa de força.
- 17 Casa de animais.
- 18 Óxido de etileno.
- 19 Fábrica de penicilina.
- 20 Posto de gasolina.
- 21 Cabine de medição primária.
- 22 Portaria.

Fornecedores:

A. W. Kauffmann
 Carvalho Meira S/A Comercial e Industrial
 CEPEC — Ceibrasil, Belinky, Engenharia e
 Comércio Ltda.
 Cerâmica Assad S/A

Jardins Tropicais Ltda.
 MEM — Sociedade de Modernas Estruturas
 Metálicas
 SPIG — Soc. Paulista de Instalações Gerais

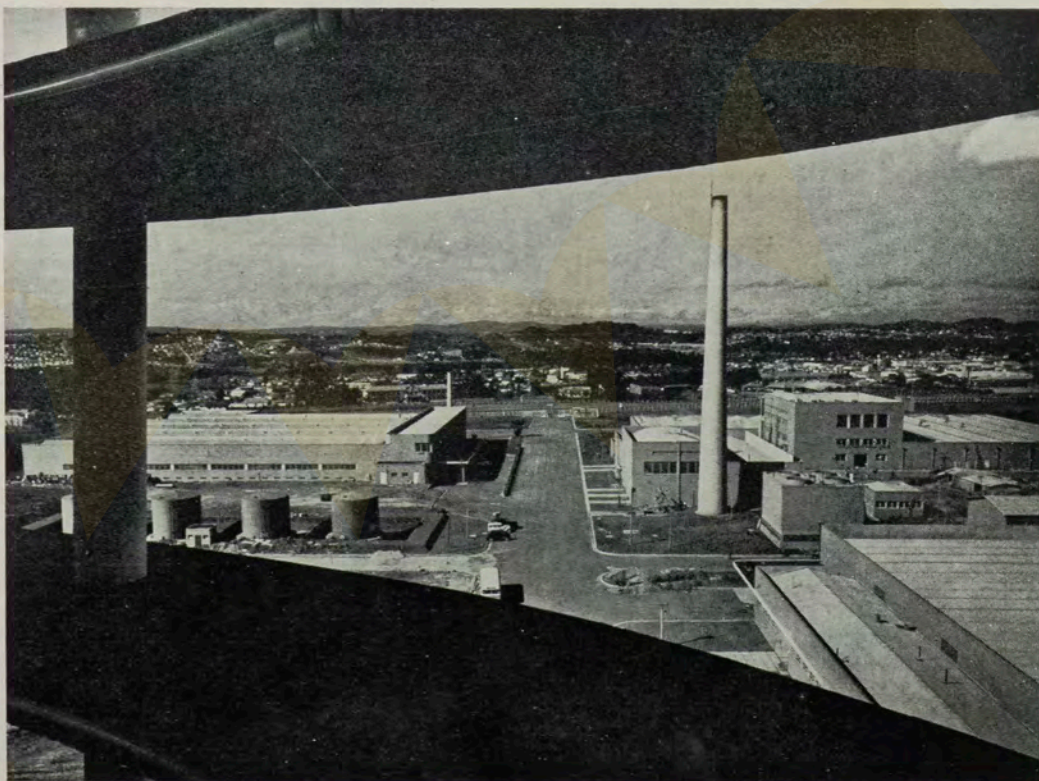
Casa de força: Foram instalados dois geradores Diesel bem como os grupos de refrigeração de ar comprimido e de geração de vapor, sendo que todas as canalizações e tubulações caminham subterraneamente.

Casa de força de todo o complexo.



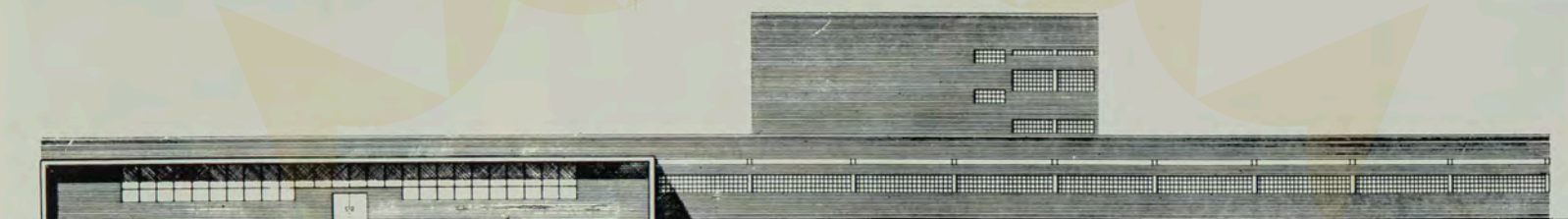
Fundações: Foram executadas inúmeras sondagens que fixaram a possibilidade de fundação direta a uma profundidade média de 4,5 mts. com uma carga admissível do solo aproximadamente de 4 ks/cm². Porém o estudo econômico mostrou ser mais barato o uso de estaqueamento, em virtude de se ter necessidade de inúmeras fundações de cargas relativamente baixas, razão pela qual optou-se pelas estacas pré-moldadas e cravadas no local.

Vista panorâmica tirada da caixa d'água.



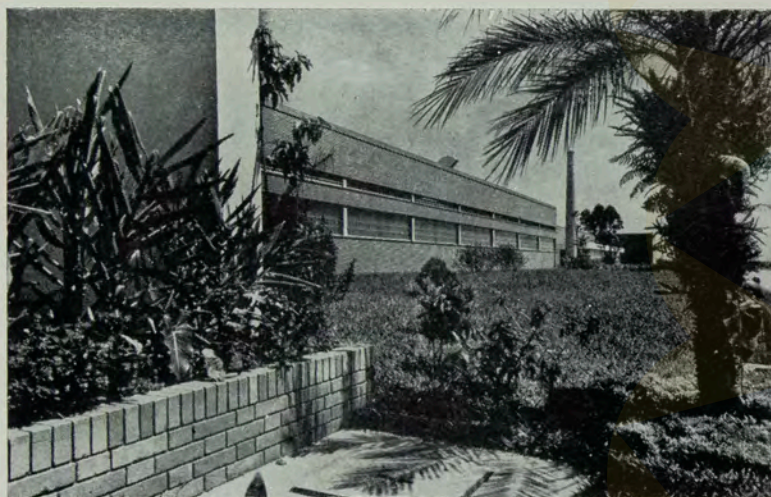


Flagrante noturno apanhado da Via Anchieta. Fábrica de penicilina e Fonto-Química.



Fachada que dá para a Via Anchieta.

Fábrica de Penicilina

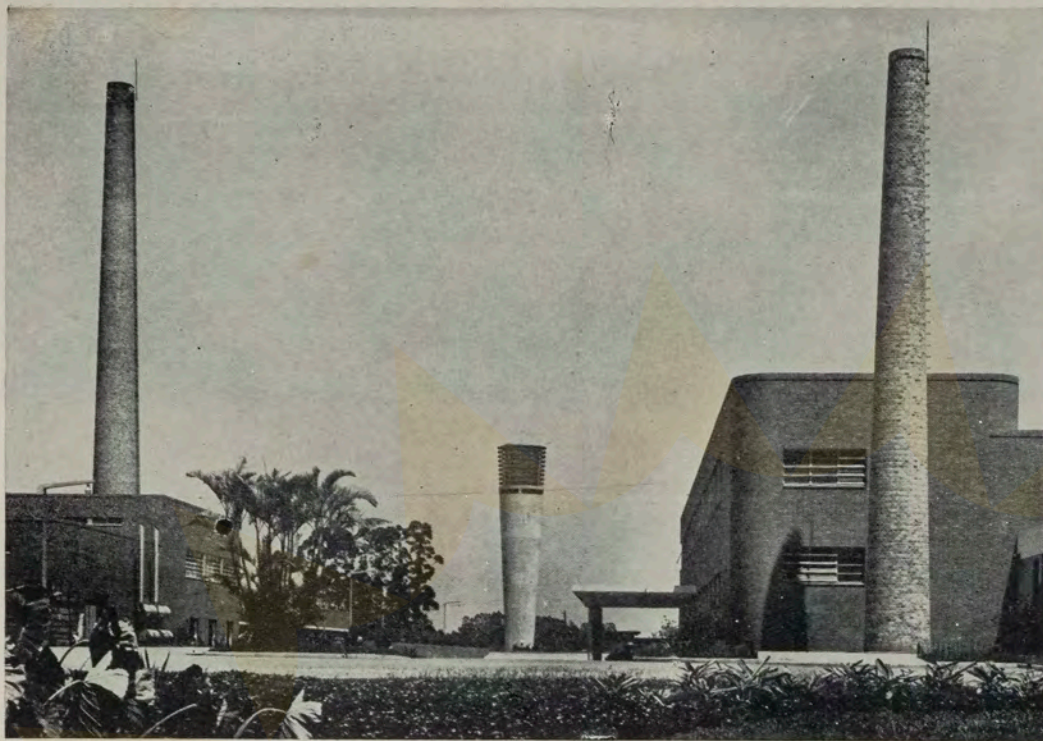


17

Estrutura: Tõda a estrutura de concreto foi executada independente da alvenaria, como elemento principal de resistência servindo a alvenaria apenas como elemento de vedação em tõdas as unidades. Na alvenaria externa das fachadas foi usado tijolo laminado vermelho devidamente tratado para resistir às intempéries sempre com um aspecto bonito e novo. Na fábrica de penicilina prõpriamente dita foi executado um fõrro de concreto armado e a 1,70 m acima dõste uma estrutura de madeira com cobertura de Brasilit, correndo nõste intervalo tõdas as linhas de águas fria, quente, ionisada, vapor, ar comprimido e distribuição de fõrça. Dentro do prõdio da fábrica de Penicilina tõda a alimentação de cabos elétricos correm, também subterrâneos, dentro de condutos de concreto armado. Nas demais fábricas foi usado o tipo de estrutura de arcos de treliças de ferro redondo, da firma "Modernas Estruturas Metálicas" "MEM", também com cobertura de Brasilit. Nas estruturas de madeira foram usadas calhas de cobre e nas estruturas de ferro calhas de concreto armado devidamente impermeabilizadas.

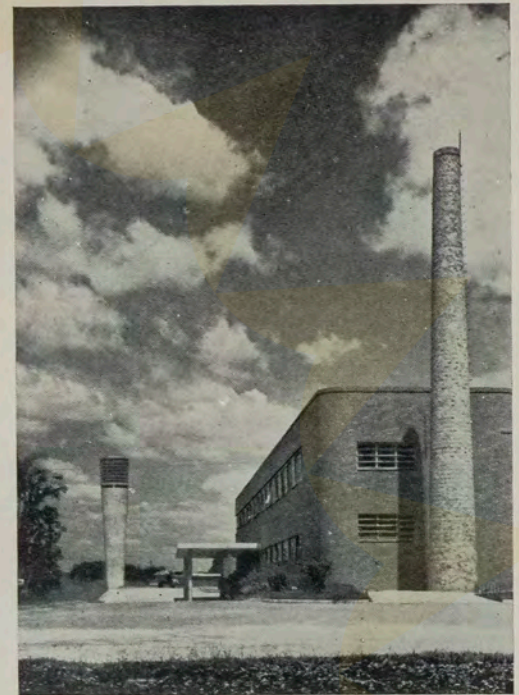
Entrada principal e vestiários.



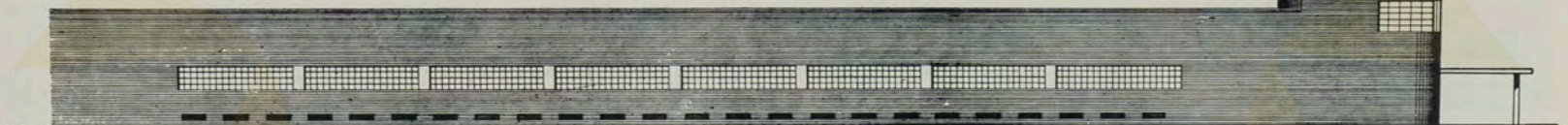


Avenida principal no interior da fábrica.

Localização e situação das fábricas: A localização das diversas fábricas no que diz respeito a sua planta e seus níveis, foi cuidadosamente estudada para obter-se um singular efeito aos que trafegam pela Via Anchieta. Para isto foi não só executado um grande movimento de terra na parte do gramado fronteiriço como também foi feito o rebaiamento do nível do leito da estrada marginal da Via Anchieta ao longo da frente do terreno e suas respectivas concordâncias até uma distância de 150 mts. para cada lado.



Fonto-Química



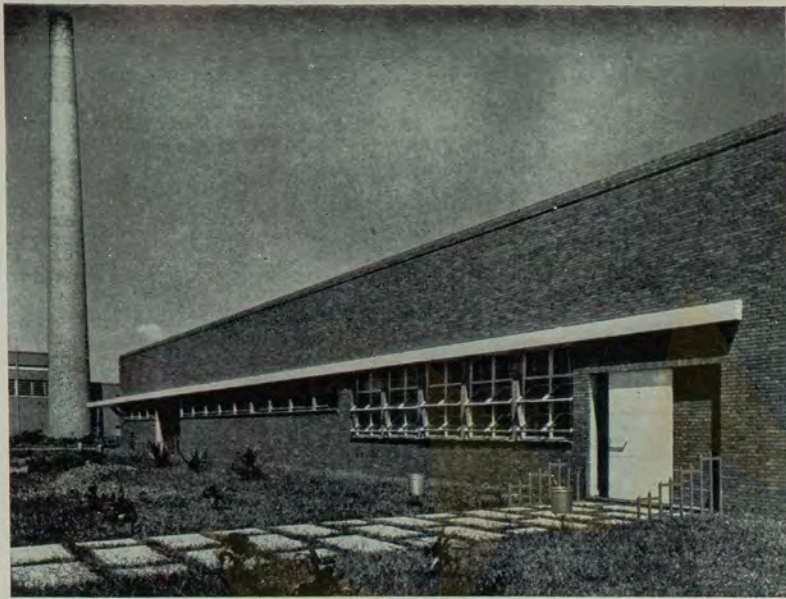
Fachada posterior, estando assinaladas na parte inferior as entradas de ar para constante circulação.



Fachada que dá para a Via Anchieta.

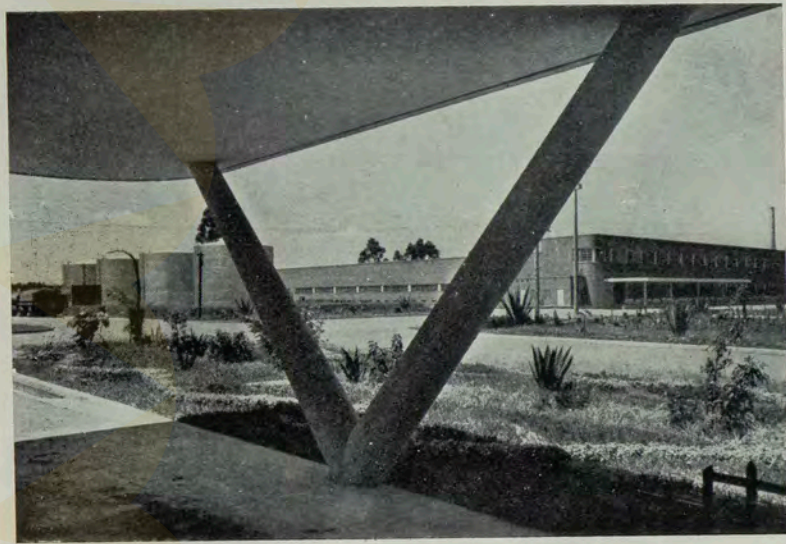
Fachada lateral.



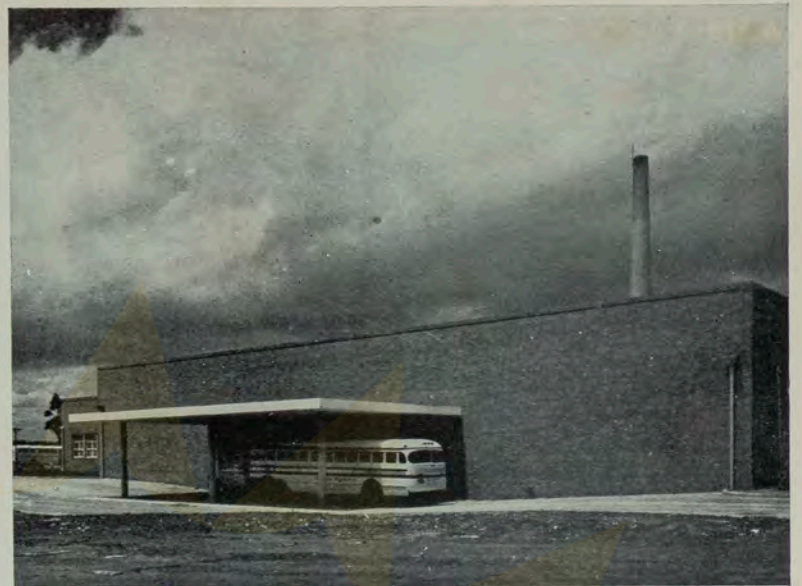


Fachada principal.

Flagrante apanhado da marquise da fábrica Anakol e que dá para a fábrica Fonto-Química.



Estações de tratamento: Em analogia a uma perfeita cidade existe uma estação de tratamento físico-químico para a água tomada da represa nos fundos do terreno e armazenada em tanques rolantes de concreto de capacidade de 750 lts., donde são recalçados para a torre elevada de 150.000 lts. de capacidade e apta a dar na rede distribuidora uma pressão de 4 atmosferas. Para não haver consumo de água, as águas de refrigeração dos compressores e máquinas de refrigeração circulam em circuito fechado passando por uma grande torre de resfriamento, abastecendo-se da rede geral apenas para cobrir a diferença devido a vaporização. Também os esgotos são todos drenados para uma Estação Central de Tratamento de Esgoto, em linhas independentes de esgotos industriais e domésticos, onde são depois tratados por processos adequados em 2 linhas de tratamento, para somente serem lançadas novamente ao rio à juzante de águas puramente inofensivas sendo os resíduos sólidos retirados por caminhões. Também todas as águas superficiais de chuva, assim como dos telhados são canalizadas por bocas de lobo a galerias subterrâneas que as conduzem à represa. A torre elevada de água foi executada não só como um elemento industrial necessário como também com a preocupação ornamental, razão pela qual é totalmente guarnecida na parte inferior com parede de alvenaria com revestimento especial. Na parte superior de armazenamento de água propriamente dita, existem anéis de concreto com a finalidade dupla de proteção de incidência direta dos raios solares à parede de concreto, mantendo assim a água fresca pela ventilação e evaporação, assim como uma proteção a um lugar amplo donde se descortina belíssima vista de São Paulo e do conjunto da fábrica, onde se tem acesso por uma escada interior em concreto.

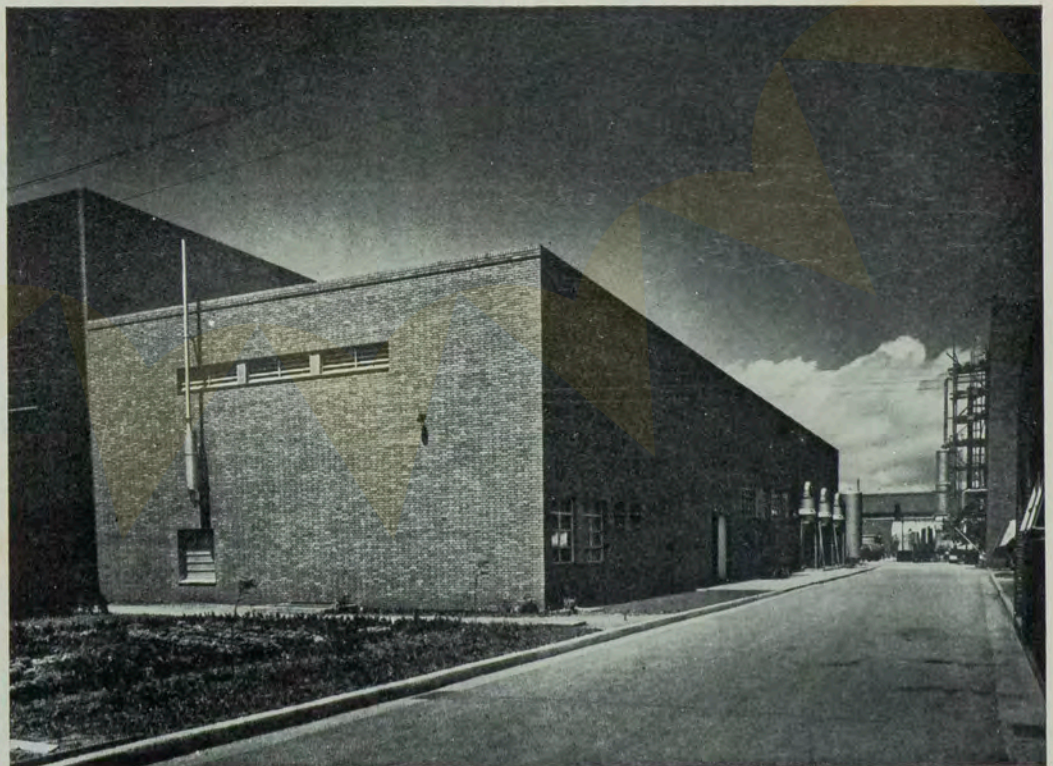


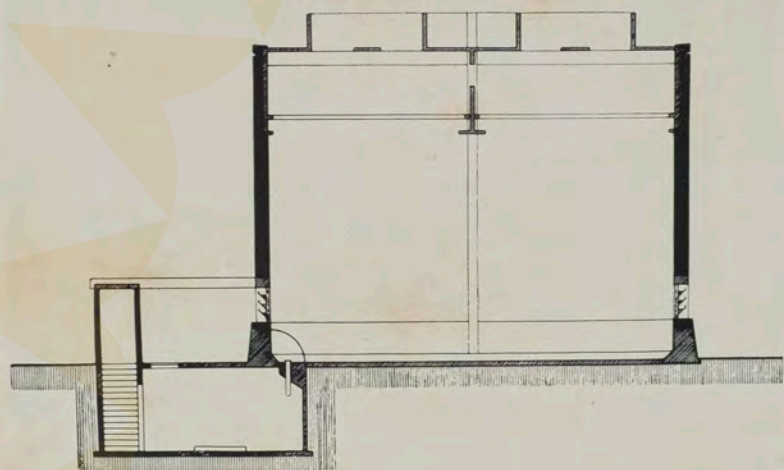
Fachada lateral. Saída de mercadorias.



Cabine primária do conjunto.

Parte posterior da casa de força.

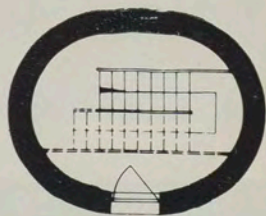




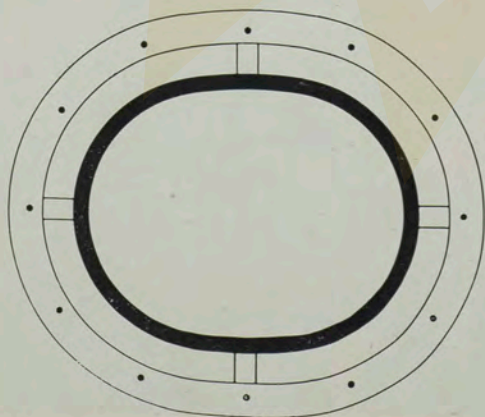
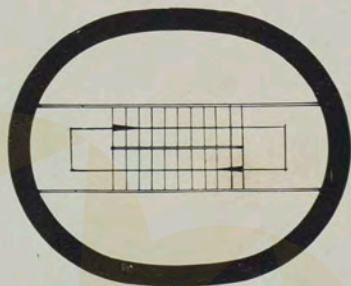
Caixa d'água.

PLANTAS

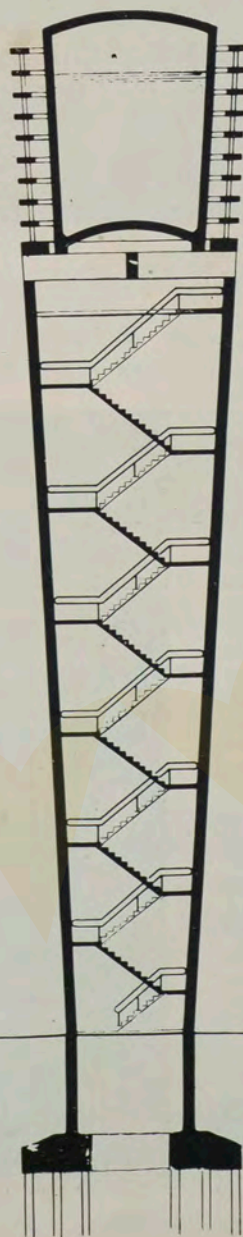
C - Térreo.



B - Intermediária



A - Altura dos quebra-sóis.



A

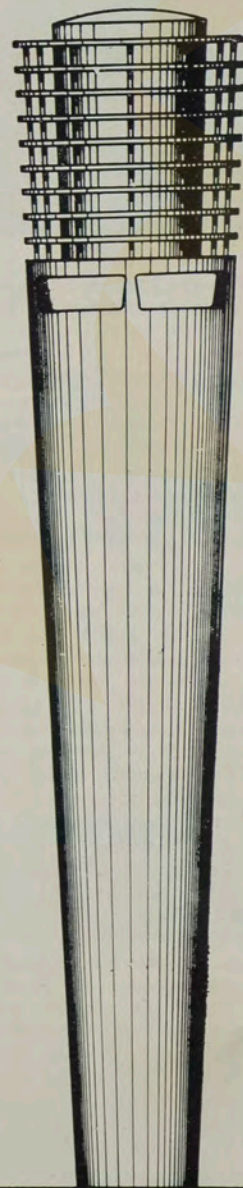
C

B

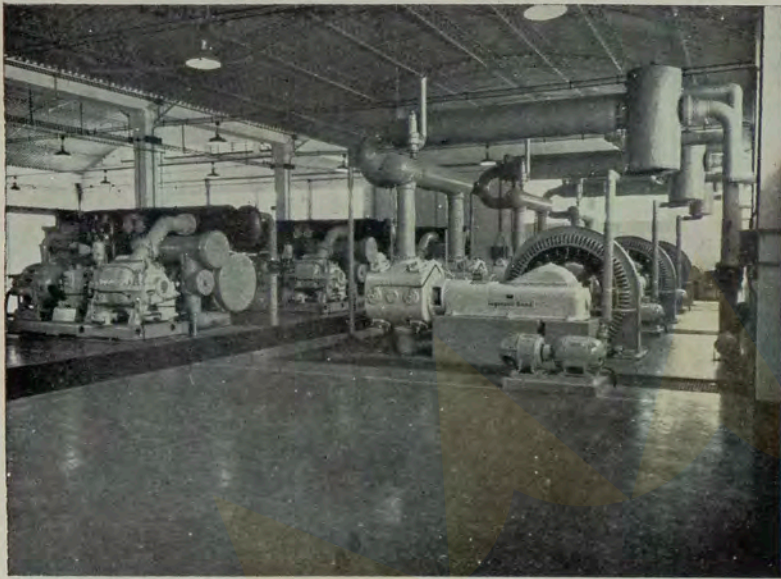
B

C

Corte.



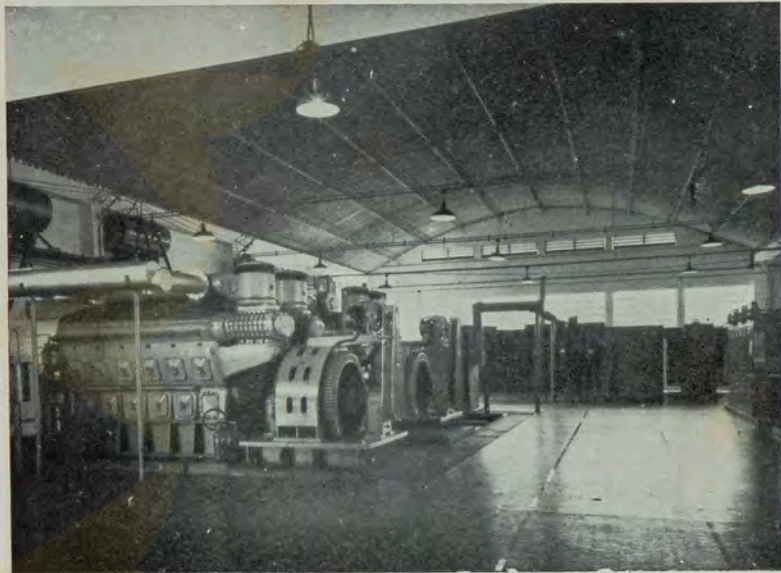
Fachada.



Casa de força: compressores.



Corredor interno da fábrica de penicilina, mostrando os locais destinados ao aparelhamento de ar condicionado e esterilizadores.



Casa de força: geradores.



Casa de máquinas: Central frigorífica.

O prédio do Laboratório de Penicilina da **Industria Nacional de Penicilina Fontoura S. A.**, com cerca de 3.500 m² de área construída, possui ar tratado em suas 57 salas. As necessidades técnicas de cada um desses recintos, foram estudadas, obtendo-se como resultado diversos tipos de instalações, desde a simples insuflação de ar filtrado com a respectiva exaustão até as mais complexas e modernas instalações de ar condicionado com temperatura controlada, umidade relativa da ordem de 15%, ar filtrado em diversos estágios e posteriormente esterilizado. A disposição das salas foi estudada de tal maneira que as instalações mais simples de tratamento de ar ficassem na periferia do laboratório. As salas já de certa importância foram localizadas mais para o centro e finalmente as salas com condições muito rigorosas não possuem contacto direto com nenhuma das primeiras. Esse estudo da disposição de salas e seu tratamento é bastante complexo pois vários outros fatores também devem ser considerados, dentre os quais se destacam os seguintes:

- Circulação do produto, suas análises e empacotamento.
 - Circulação do pessoal.
 - Pressão estática do ar, pressão relativa de um ambiente para outro e deste para um terceiro. Este último ponto é importante, pois, certos recintos correm risco de contaminação, sendo que outros de umidade baixa podem sofrer infiltração de umidade. Outros ainda correm risco de explosão devido aos gases explosivos que ali são manipulados.
 - Junção de ambientes com o mesmo tipo de tratamento de ar, a fim de facilitar a execução da instalação, diminuir os dutos e tornar a instalação mais simples e econômica.
- De uma maneira sintética, as instalações de tratamento de ar no laboratório em questão podem ser enumeradas da seguinte forma:

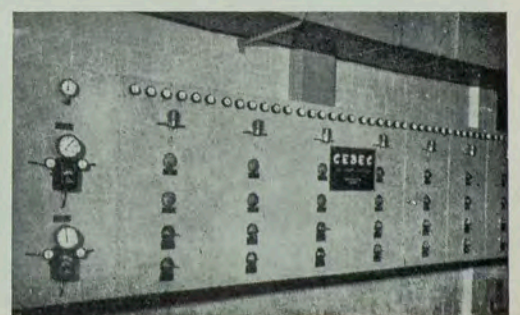
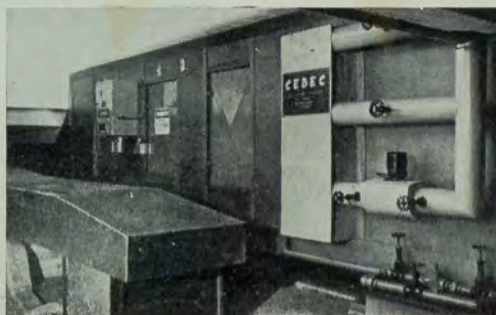
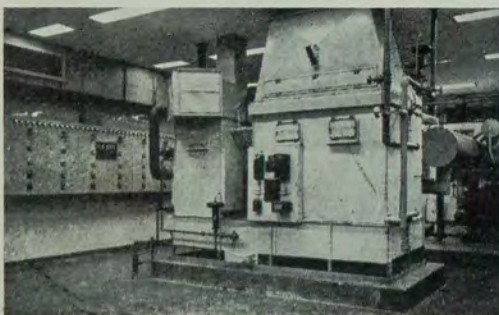
- 17 Sistemas de exaustão, num total de 62.500 pés cúbicos de ar por minuto
- 5 Sistemas de insuflação de ar filtrado com filtros comuns laváveis num total de 46.800 pés cúbicos de ar por minuto.
- 1 Sistema de ventilação com ar filtrado em 3 estágios por filtros laváveis, filtros de bactérias e filtros eletrônicos (13.000 volts).
- 4 Sistemas de ar condicionado com temperatura controlada (resfriamento por água gelada), aquecimento por água quente e ar filtrado em 3 estágios (como no sistema acima citado).
- 3 Sistemas de ar condicionado com temperatura controlada (resfriamento por água gelada, aquecimento por água quente), umidade muito baixa obtida por meio de desumidificação química do ar, e filtragem com filtros laváveis, de bactérias e eletrônicos.
- 3 Câmaras frigoríficas.

O coração desta instalação é uma sala de máquinas situada no mesmo prédio, com duas centrais frigoríficas **Worthington**, de 60 HP cada, produzindo água gelada para os sete sistemas de ar condicionado; uma central de calor produzindo água quente para os mesmos sete sistemas; 3 aparelhos desumidificadores químicos tipo **Kathabar** para os três sistemas de baixa umidade e uma central de ar comprimido com instrumentos de controle pneumático para todas as instalações especializadas acima citadas.

Para se ter uma idéia do que é uma instalação como esta, damos abaixo mais alguns dados interessantes sobre a mesma:

Número de motores elétricos	55
Capacidade total dos motores	210 HP.
N.º de projetos (desenhos) necessários para a execução da instalação	56
Total de chapa gasta nos dutos e caixas de filtros	Cerca de 42.000 quilos.

Em baixo, da esquerda para a direita: **CASA DE MÁQUINAS:** Um dos desumidificadores químicos de cloreto de lítio e painel de comandos pneumáticos — **SOTÃO:** um dos condicionadores, onde o ar é resfriado em 3 estágios, por filtro de bactérias e filtros eletrônicos e esterilizado — **Painel de controles pneumáticos, de comando remoto, de 7 sistemas.**



Edifício-conjunto Bortilotte, Salvador, Bahia

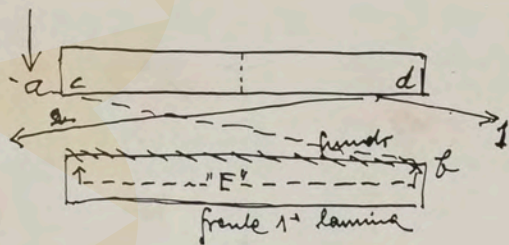
Projeto: eng. Antônio Rebouças, Salvador

Este edifício-conjunto vai ser construído num dos setores residenciais mais centrais de Salvador, Bahia, à rua Politeama, numa área de 1.350 mts.², sendo usado a taxa de ocupação terreno de 60%; gabarito do terreno, 93,00 m e cota + 60,00.

Foi escolhido a solução em duas lâminas paralelas com dois apartamentos por andar, formando um conjunto de 40 apartamentos, sendo os do bloco da frente de maior área e acabamento mais luxuoso.

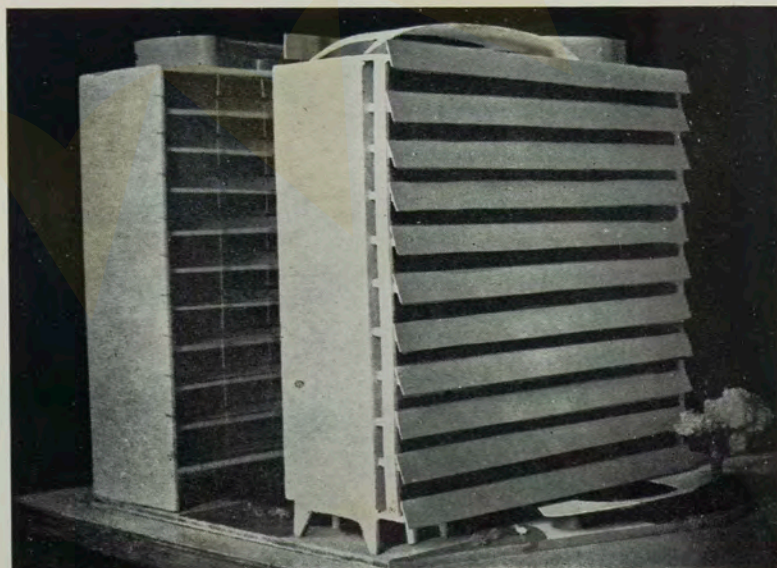
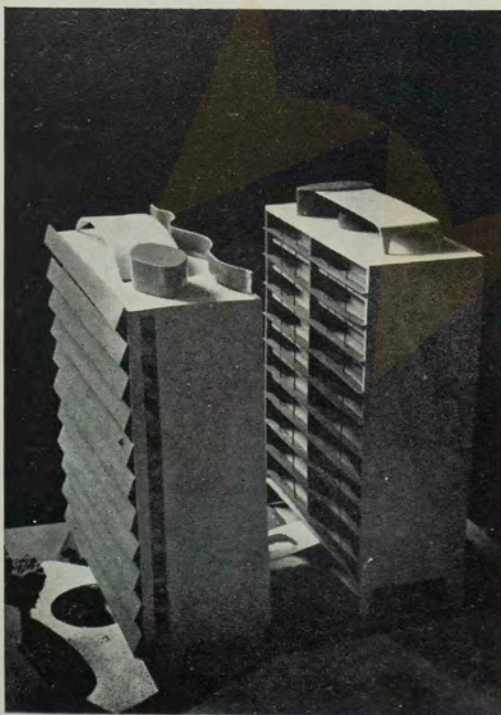
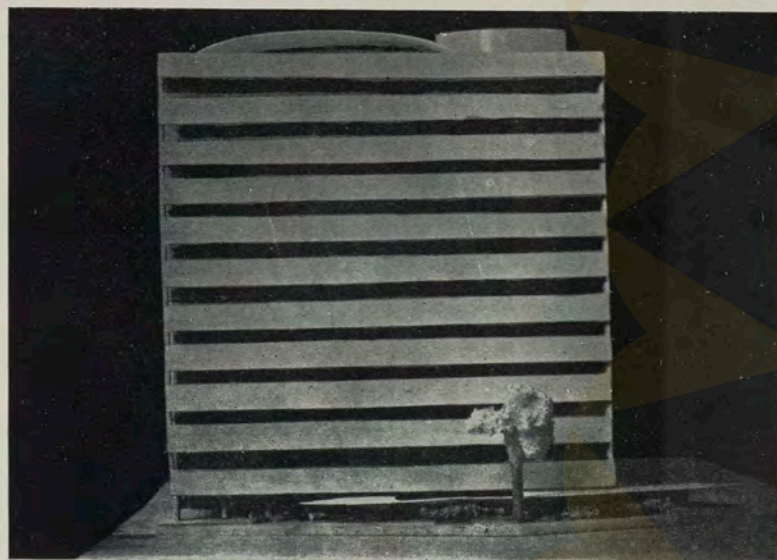
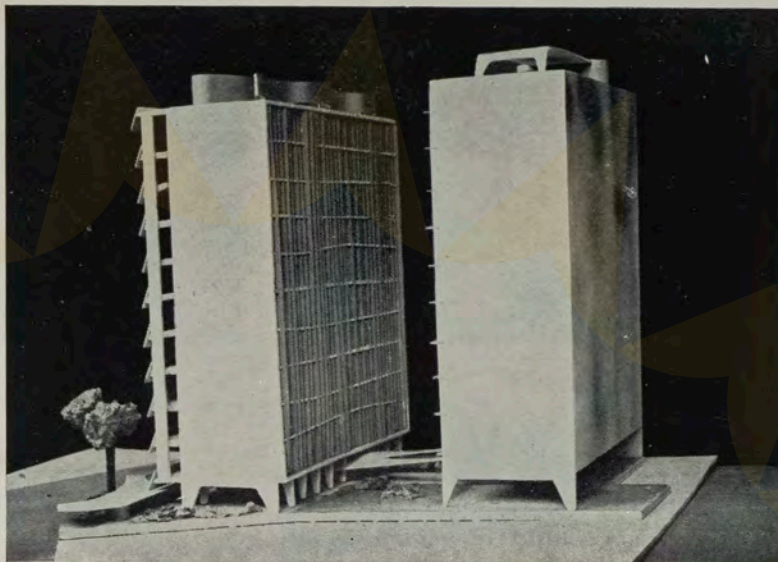
Tôdo o terreno do lote ficou reservado para playground, jardim tropical, fazendo, na medida do possível, harmonia entre os pilotis, hall e área pavimentada em pedra, etc.

As duas lâminas ficam afastadas entre si com 10 metros de distância. A distância permitida, normalmente, é de 8 metros. Não há, apesar do paralelismo das duas lâminas, visão da primeira lâmina para a segunda, isto é, os serviços e dormitórios da lâmina da frente, não avistarem qualquer trecho das varandas da segunda lâmina, pois estando as fachadas das duas lâminas situadas mais para oeste, o brise da primeira lâmina foi traçado desta forma:



As lâminas do brise são paralelas à reta "a-b". Logo a face "d-c" não é vista por quem esteja em "E". Devido à situação do lote, é boa a vista no sentido de 1 e de 2.

Com referência aos apoios foi feito o possível para a simplificação da estrutura, colocando-se em baixo de cada parede ou módulo vertical, um conjunto de dois apoios em cargas diretas sem balanços. O efeito plástico das fotos pode demonstrar se foi ou não conseguido.





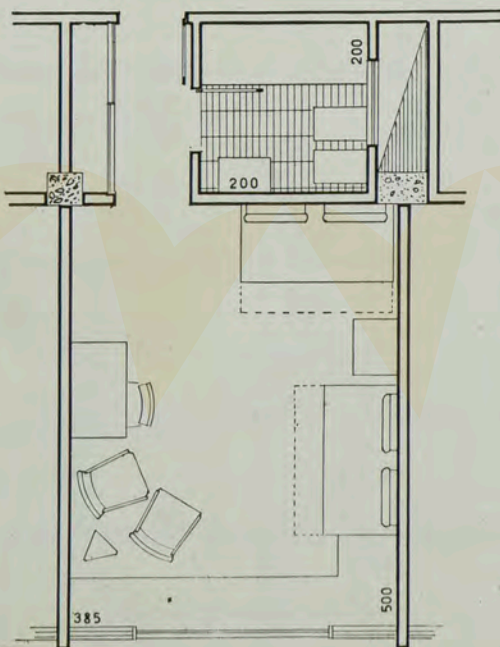
Perspectiva geral.

Um hotel de primeira ordem

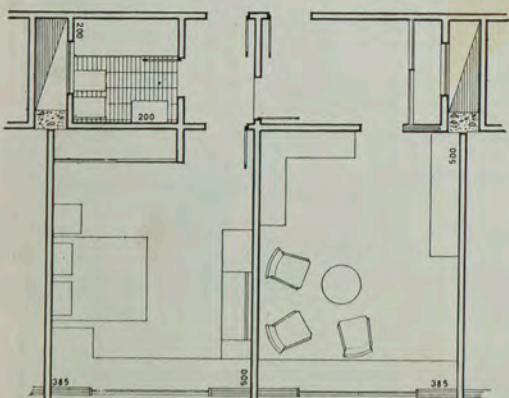
Equipe de alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, S. Paulo

Prosseguindo em sua tarefa de estimular aqueles que escolheram como profissão ou como fruto de suas próprias vocações a arquitetura, Habitat selecionou entre inúmeros trabalhos elaborados pelos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, o presente, referente a um projeto de hotel que deverá receber a elite internacional, sendo, portanto, construído com luxo e tendo instalações bem confortáveis.

Planta de um dormitório.



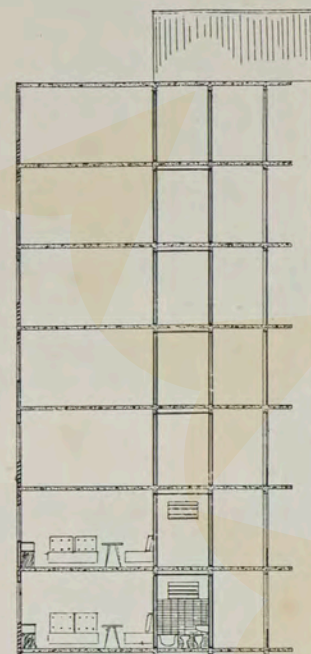
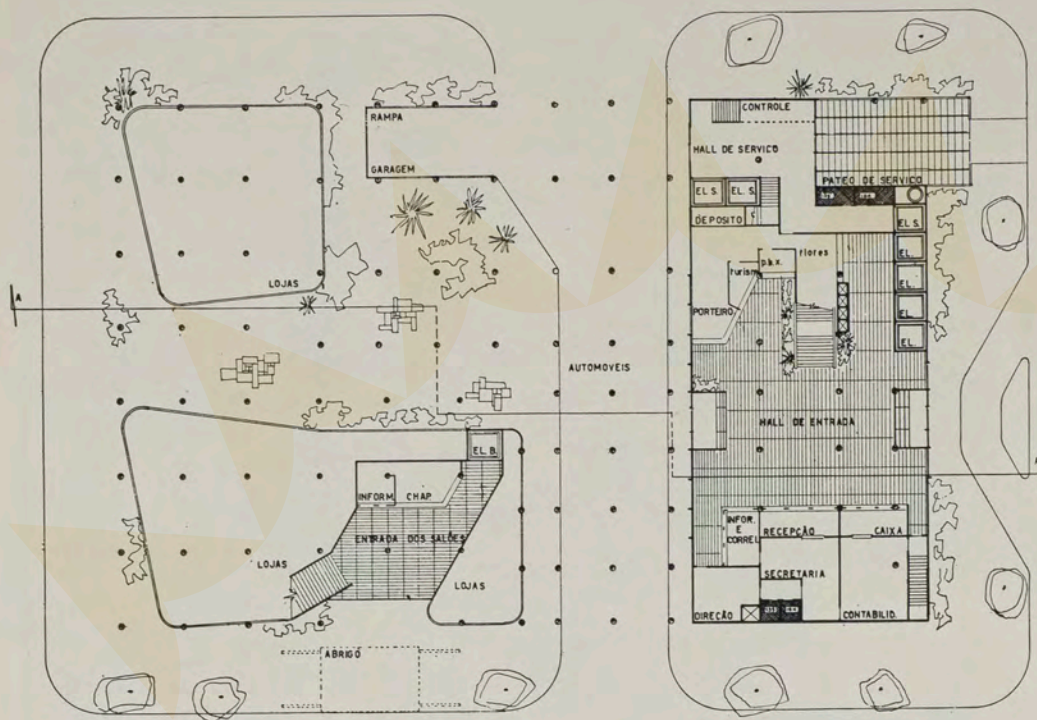
Planta de um apartamento.



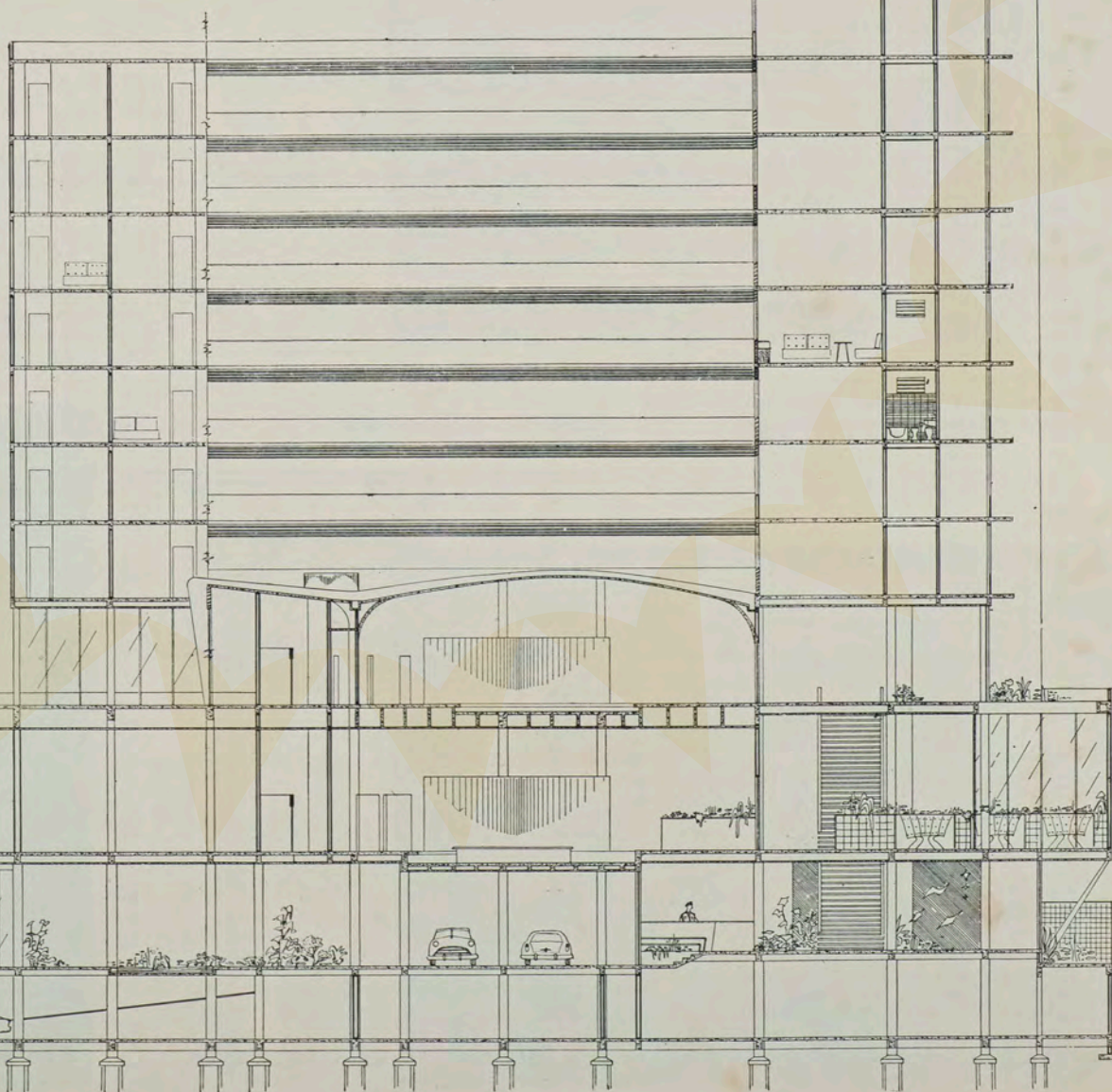
Pelo tema e programa proposto pelo titular da cadeira daquela disciplina, arq. Christiano Stockler das Neves, aos seus alunos e futuros arquitetos, o projeto prevê a localização do hotel em terreno formando um retângulo de 40 metros sobre uma nova Avenida Central, de 30 metros de largura, com uma profundidade de 60 metros, sendo que os outros três lados dão para ruas de mais de 20 metros de largura. A frente do edifício estará voltada para a face norte.

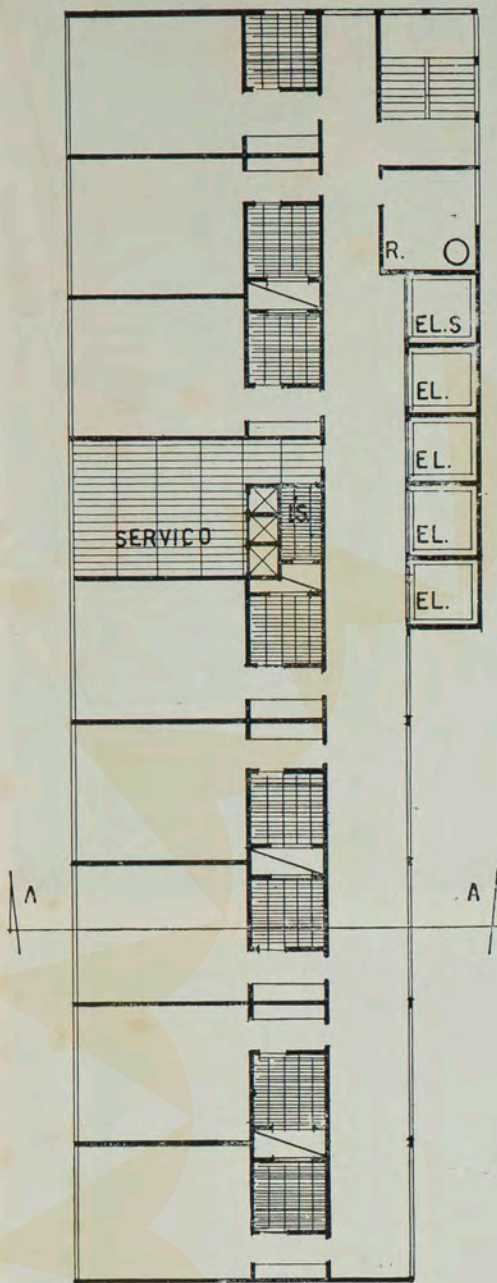
O rez do chão compreenderá: os vestíbulos de chegada, com elevadores de carga para as bagagens e entrada abrigada para os veículos: os escritórios de informações, recepção, caixa, diretor, sub-diretor, vestiários, cabines telefônicas, um grande salão de baile, salões menores, biblioteca, sala de leitura e de correspondência, uma grande sala de jantar, sala de banquetes, galerias, halls ou jardins de inverno, grande escadaria, elevadores, escadas de serviço, toilettes para senhoras e cavalheiros com W.C., salão de barbeiro, salão de beleza, etc. O hotel deve ter três entradas, sendo uma exclusivamente para fornecedores e pessoal. Os andares superiores compreenderão 5 apartamentos com ante-câmara, salão, toilette e banheiro com W.C.; 200 quartos simples, dando para ante-câmara com banheiro, copas com elevadores de carga, W.C., etc. O ático compreenderá os quartos para o pessoal, depósitos, etc. No embasamento será arranjado um bar americano com sala de bilhar, salas de refeição para o pessoal e criados dos hóspedes; uma grande cozinha com todas as dependências, frigoríficos, grandes adegas para as reservas e outra para uso diário, depósito de mobiliário e bagagens, oficinas de reparação e pintura, cômodos para o ar condicionado, cômodo para os medidores de água, gás, eletricidade, dinamos, W.C., vestiários para o pessoal. Em alguns entre-solos ficarão a contabilidade, arquivos, apartamentos do diretor e alguns quartos para hóspedes, com sala, banheiro e W.C.

Planta do andar térreo.

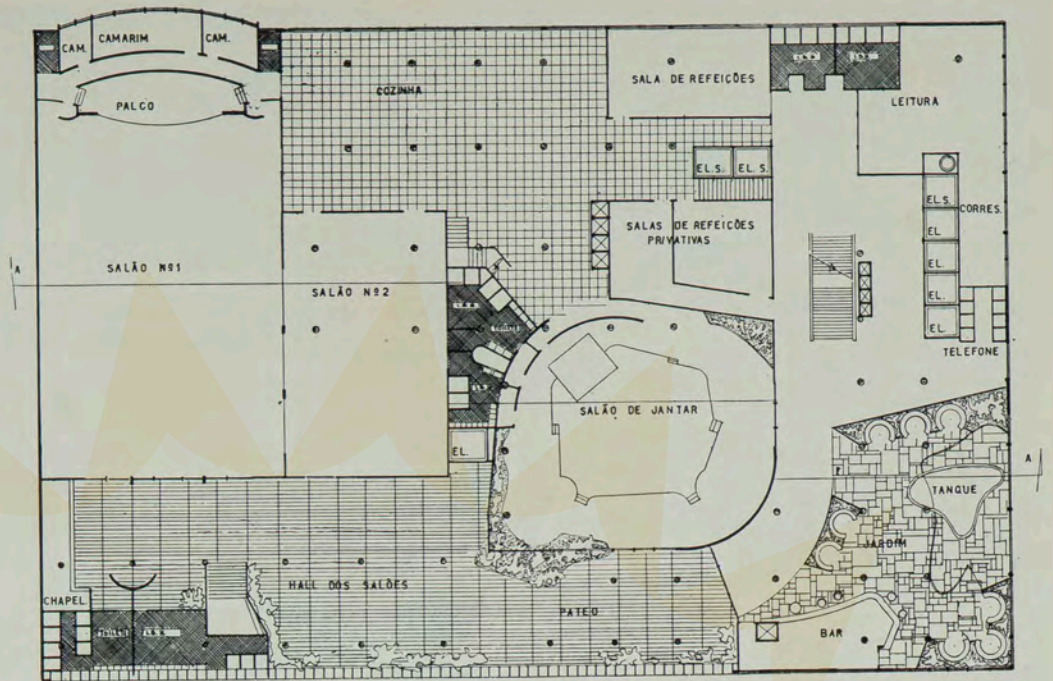


Corte da secção A/A.

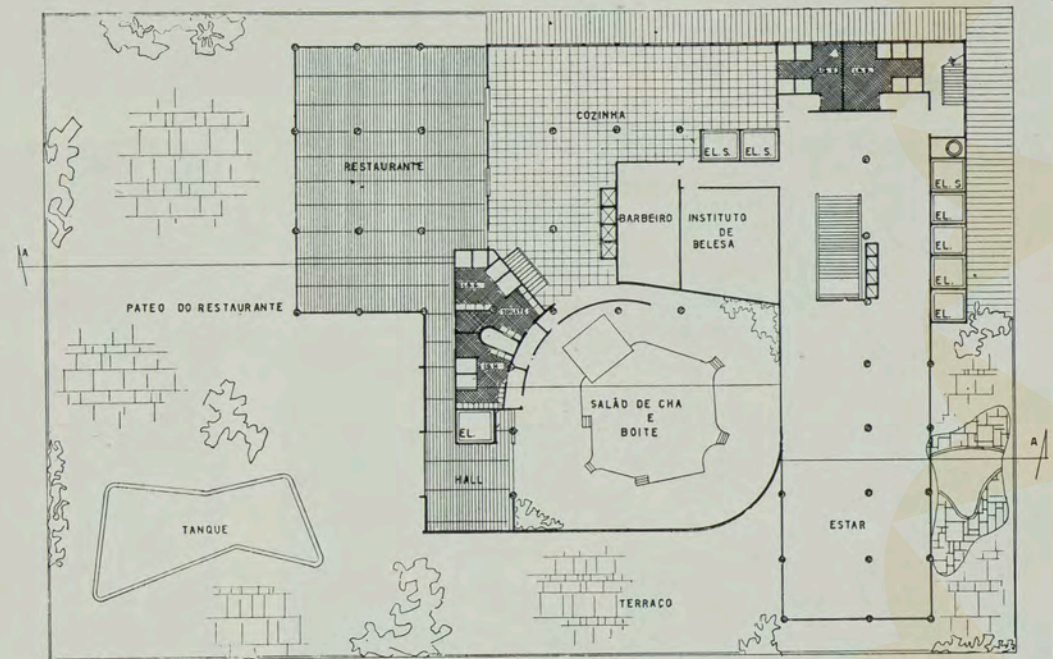




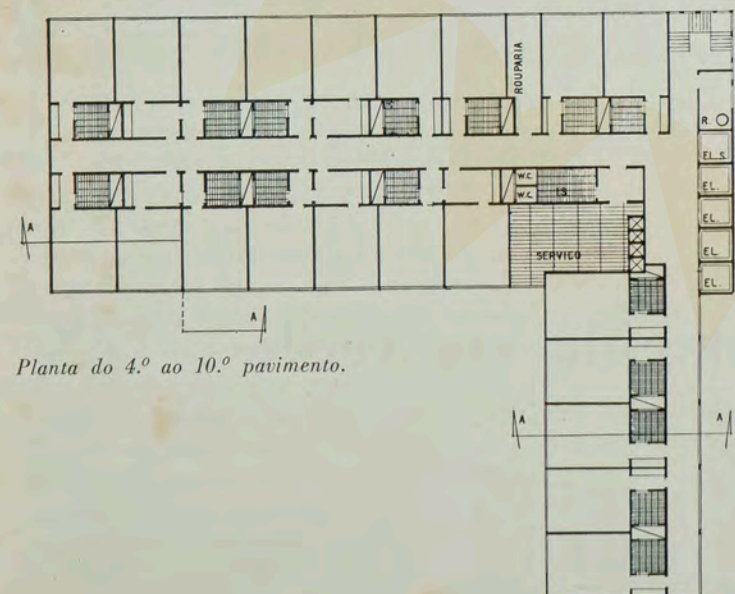
Planta do 11.º ao 18.º pavimento.



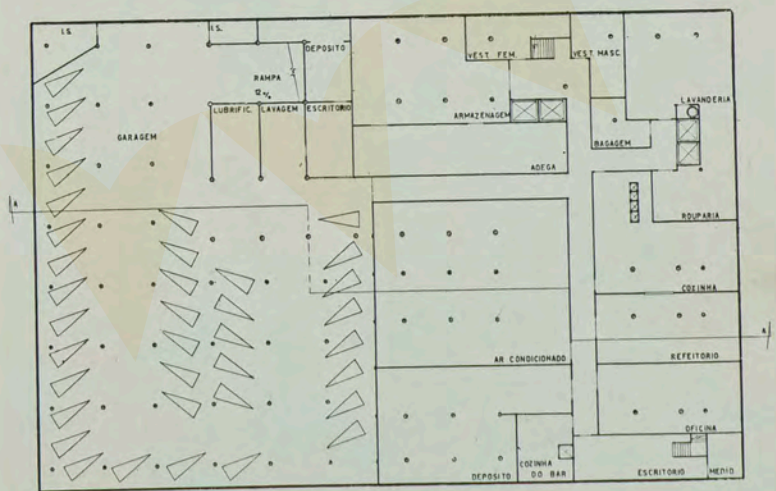
Planta do 1.º pavimento.



Planta do 2.º pavimento.



Planta do 4.º ao 10.º pavimento.

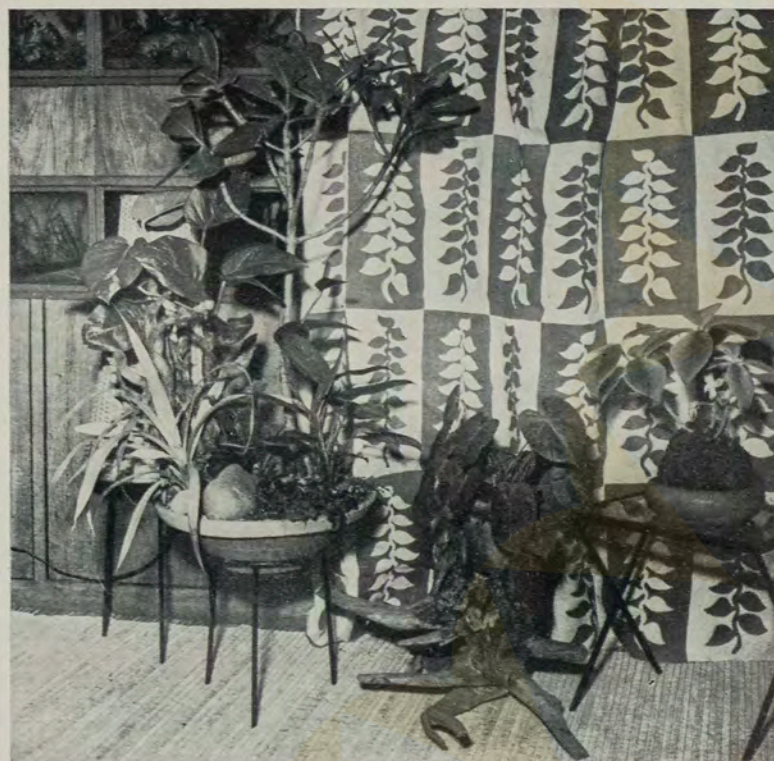


Planta do sub-sólo.

Vista do interior de "Moara" onde se observa a exuberância e variedade dos espécimens vegetais.



Tecido "Acre" de Lili Corrêa de Araujo e diversas folhagens, formando original contraste.



Tendo como fundo um tecido de Roberto Burle Marx, vemos exemplares de Drassena Marginata, Cactus, Ficus Italiano, Philodendron, Gromælia com Philodendron e outras variedades de Ficus.

Sinfonia em verde

É muito conhecido o princípio norteador da moderna arquitetura brasileira e do qual os grandes urbanistas e arquitetos do Brasil não se cansam de recomendar: a natureza deve estar presente em todo edifício.

Já nos habituamos a ver e a admirar, nos grandes edifícios públicos ou então em residências particulares, "jardins suspensos", não de Semiramis, mas de Roberto Burle Marx e de outros paisagistas. Bem compreendendo esse preceito ditado por Oscar Niemeyer Filho, os decoradores também estão empenhados em fazer penetrar no interior dos aposentos a maior soma possível de "natureza".

Existe no Rio de Janeiro uma loja especializada no assunto, de nome "Moara". Com os elementos mais simples possíveis, folhagens, cerâmica popular, aquários, esteiras, plantas exóticas e tecidos estampados com padrões ornamentais, os decoradores de "Moara" logram criar efeitos originais e de inegável valor estético. O seu ovo de Colombo consiste apenas em saber aproveitar racionalmente as possibilidades, praticamente inesgotáveis, da flora brasileira; requer tão somente bom gosto e algum talento botânico.

O emprêgo de aquários com peixinhos na ornamentação doméstica, por exemplo, data da arca de Noé. A dosagem, todavia, dos fatores decorativos suscetíveis de transformar um canto qualquer, esquecido, de um quarto ou de uma singela varanda de apartamento, em valor ornamental positivo, quiçá em centro do equilíbrio plástico do aposento, por meio do aquário cercado de uma vegetação que acentue o sabor tropical do conjunto, isto tudo é quase uma arte em si.

A decoração nos moldes preconizados por "Moara" é do gênero que se adapta com mais propriedade ao espírito de nossa época. Os acessórios desempenham relevante papel nesse tipo de paisagística entre quatro paredes: tecidos de algodão estampado de acentuado impacto cromático; um ou outro artefato de vime, fibra ou madeira ou então peças de cerâmica das quais é tão fértil a arte popular brasileira; alguns poucos elementos luminosos cuidadosamente dispostos; folhagens de todos os matizes, verdadeira sinfonia em verde; e imaginação. A versatilidade de tal tipo de decoração é, naturalmente, muito grande, caracterizando-se pela atmosfera de informalidade cômoda que proporciona.

Se é verdade que determinados peixinhos impressionam por sua arrogância principesca ao passearem a sua vaidade por entre as algas e que alguns outros espécimes exalam pelas guelras um soberbo desprêso por tudo o que não ostenta, como eles, escamas iridescentes e translúcidas caudas de infinita fragilidade, por outro lado não é menos certo que qualquer conjunto *vivo*, quer de plantas, quer de peixes, quer ainda de uma habil combinação de ambos, empresta ao interior um quê de convidativo, de original e interessante que contrasta favoravelmente com a absurda frieza de certos aposentos decorados com excessivo capricho. Há algo de decididamente moderno e brasileiro neste gênero tão cultivado ultimamente no Brasil.

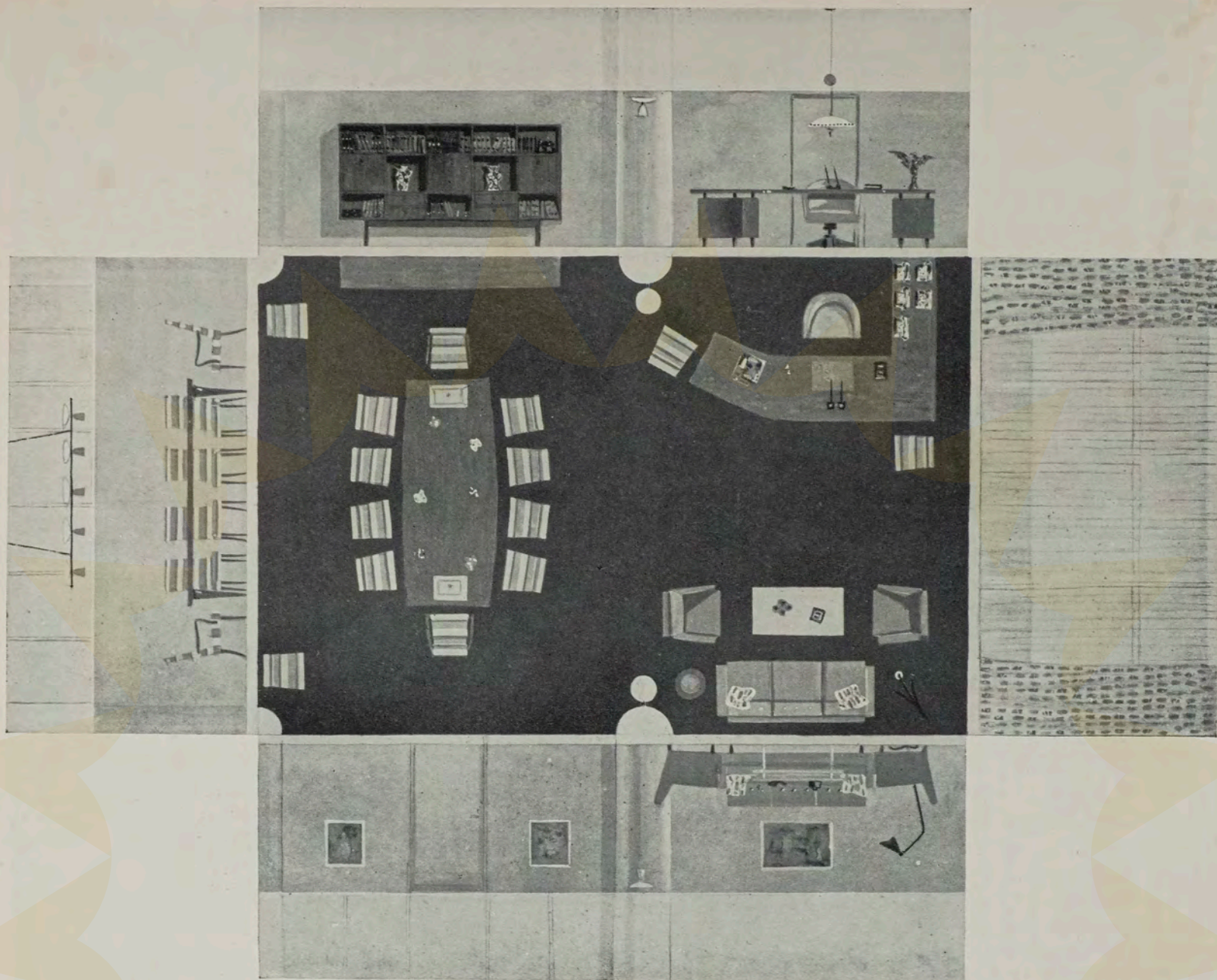
Georges D. Landau



Caruarú, é o nome deste tecido estampado de Roberto Burle Marx junto a uma planta de nome Clusia.

Arranjo ornamental com diversas plantas: à direita um exemplar de Guesneria ou "Rainha do Abismo". No centro um Anturium.





Ante-projeto em forma de maquete; os 4 lados laterais, levantados por 90°, dão uma perfeita visão do aspecto geral da sala mobiliada.

Ministério da Aeronáutica

Sala de conferências

Projeto e execução: Georges Simoni

Nestas páginas apresentamos um trabalho de autoria de Georges (Julien) Simoni, já conhecido nos meios artísticos e arquitetônicos do Brasil. Estudou êle, arquitetura, interiores e museografia na Alemanha, no Instituto de Arte e Artesanato de Colônia, com os profs. Riemerschmid e Bruno Paul, no Instituto das Ciências de Teatro e Arte da Universidade de Colônia, e na Bélgica no Instituto Superior de Artes Decorativas de Bruxelas com Van der Velde e Herman Teirlinck. Trabalhou em Colônia, Dresden, Bruxelas e Antuerpia e no Brasil colaborou alguns anos com Henrique Liberal. Em 1943 iniciou sua colaboração com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério de Educação e Cultura como técnico de museus, ao mesmo tempo que projetou e executou vários trabalhos para residências e empresas comerciais. No Serviço do Patrimônio projetou e instalou o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro e para a comissão do IV Centenário de São Paulo, projetou a reforma do Museu Paulista. Projetou e executou as instalações da sede do Banco Português em São Paulo e da agência do mesmo em Copacabana, Rio de Janeiro. Fez, ainda, o projeto de decoração para o Banco da Bahia, em Salvador, como projetou e instalou o Museu do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.



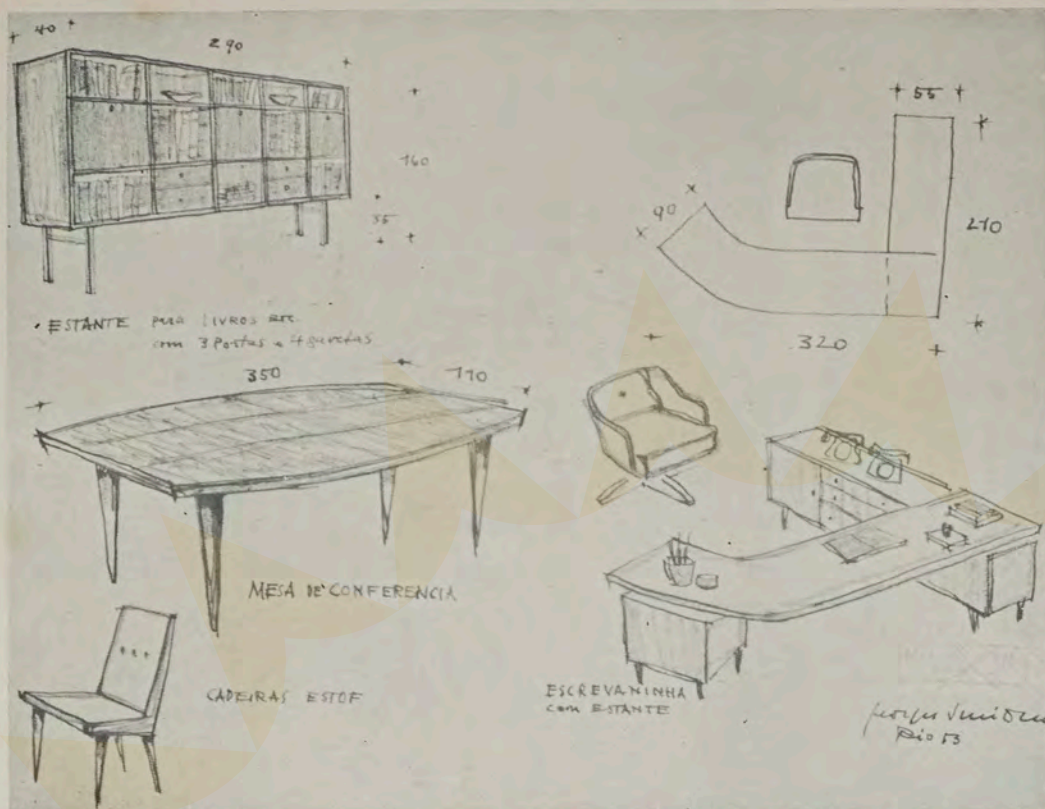
A mesa de conferência e estante para livros.

A grande mesa de conferências.



Escrivaninha





Esta ilustração mostra o primeiro esboço da maquete e do qual se verifica que a sala destinada às conferências foi ampliada, em sua área, com uma outra sala. Bem maior, facilitou uma melhor distribuição. As paredes são revestidas de lambris feitos de madeira peroba de campo, clara. A mesa destinada a conferências e reuniões foi colocada em sentido longitudinal, estando cercada por doze cadeiras revestidas de cor amarela. Ao fundo, perto das janelas, uma grande escrivaninha, cômoda e que pela sua posição permite boa visibilidade dos papéis e processos diariamente utilizados. Um pequeno armário está ligado à escrivaninha, sendo ele dotado de gavetões e prateleiras para acondicionamento à mão. A estante destina-se a livros técnico-especializados que estarão visíveis e esconderias destinadas a guardar processos e mais pastas-classificadoras. Um conjunto estofado garante ainda a sala: um sofá em couro de cor natural e mais duas poltronas em cor azul. O assoalho está coberto com tapete cinza-claro. Atrás da porta do meio foi inserido um pequeno bar.



Os lambris desta sala foram executados em madeira clara e os móveis em amendoim avermelhado, enquanto que os estofamentos foram feitos em cores amarela e azul.



A sala de conferências.

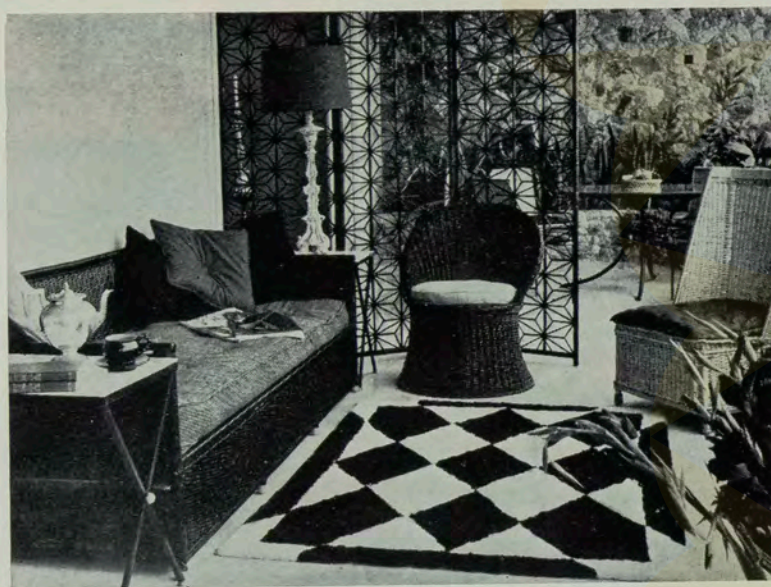


Biombo e cadeiras de vime.



Divã, biombo e poltronas de vime.

Divã, biombo e poltronas de vime.



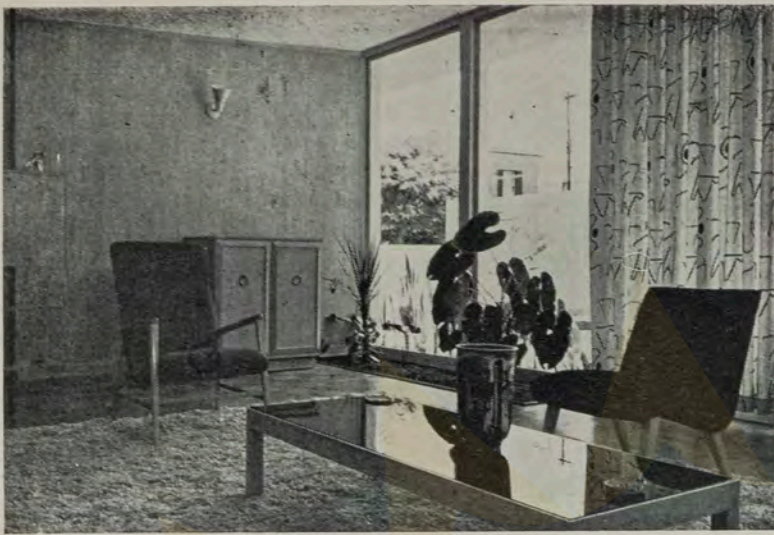
Ressuscitando o vime

O vime, uma das antigas e despresadas formas do artesanato brasileiro e que parece vai ser ressuscitada, póde não ser um material nobre e de fato não o é, mas em tôda a sua despreziosidade, apresenta apreciáveis vantagens práticas: é versátil e polivalente, fácil de adatar-se às mais imaginosas formas que o artista criador lhe quizer dar; tôdo de procedência nacional e embora seja inteiramente trabalhado a mão por artezãos especializados, o seu custo é relativamente reduzido; adequada-se bem ao clima, sendo leve, higiênico, ventilado e, ao contrário do que se costuma supôr, muito resistente ao cupim e a outras pragas tropicais. Em sua côr natural ou laqueados em tons alegres e trançados em padrões originais, os móveis e artefatos de vime têm o raro dom de proporcionar um ar confortavel e informal a qualquer ambiente moderno, desde que o decorador saiba dosá-los e distribuí-los convenientemente algumas vêzes dissimulando-os, outras realçando-

os com tecidos de efeito, plantas ornamentais e outros variados pequenos recursos dos quais tanto depende a "atmosfera" de um interior.

Por ocasião da 1.^a Feira de Decoradores e Antiquários realizada em novembro último no Rio de Janeiro, Roberto de Carvalho expôs num dos stands, uma nova maneira de aproveitar êsse material decorativo, relativamente inexplorado, embora tão comum, que é o vime. Roberto de Carvalho saiu-se a contento da prova, tanto assim que sua boutique em Copacabana é bastante visitada. Conquanto seja, em termos artísticos, animada esta súbita eclosão de amor pela arte decorativa, tem tôdo o efêmero aspecto de uma passageira moda. Todavia, se o gôsto pelo vime conseguir fixar-se, cristalizar-se, poderá sem dúvidas manter-se, uma vez que representa uma inovação bem brasileira no fértil campo da decoração de interiores.

G. D. L.



Um living-room com um tapete grande, abrangendo o grupo todo. É de algodão, de pêlo alto e espesso. Manufaturado especialmente para "Ambiente", em teares manuais.



Em uma saleta de almoço, cujas cadeiras são laqueadas em cores, a cortina de cânhamo, repete nas listas horizontais, as cores das cadeiras.

Efetivamente, o arquiteto e o decorador da atualidade tem um campo muito mais amplo entre os materiais a escolher, que os seus precursores. O progresso no desenho e na produção de tecidos e tapetes nas últimas décadas, foi notável.

A introdução de novos materiais na decoração de interiores, e sobretudo a nova concepção do desenho contemporâneo na arquitetura e no mobiliário, exigiam uma orientação igualmente revolucionária na criação dos tecidos.

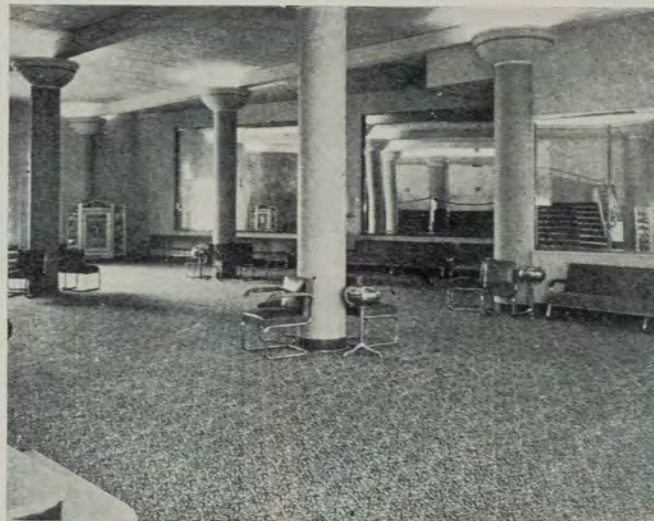
No interior moderno, as texturas e superfícies se tornaram quase tão importantes como as próprias côres. Para os móveis estofados usam-se tecidos fabricados em teares manuais que, muito melhor que os teares mecânicos, produzem uma textura mais rica quanto ao aspecto e ao tato. Estes tecidos são de algodão, lã ou juta, podendo-se misturar mesmo livremente as diversas qualidades, a fim de obter-se um tecido de efeito muito interessante. Tecidos tem um papel preponderante em todo esquema de côres. Em algumas salas, o ambiente pode ser criado inteiramente ao redor do tênia e das côres das cortinas. Em outras salas, as fazendas dos móveis estofados determinam a harmonia do conjunto.

Desde a criação de apartamentos e casas de duas salas ou salas de estar-jantar combinadas, o ambiente pequeno e médio, de 4,50 m x 5,00 m ou 4,00 m x 6,00 m, se tornou um dos principais problemas do decorador; frequentemente o melhor esquema de decoração será obtido ao concentrar-se as côres em tal ambiente somente nos tecidos usados em estofados e nas cortinas, deixando as paredes e tapetes neutros. É quase impossível estabelecer-se regras fixas quanto ao uso de tecidos na decoração de interiores, porém deve-se tomar em consideração vários pormenores de importância. Observe-se a textura, o pêso, o desenho e a reação das côres à luz diurna e noturna de cada tecido a ser empregado. É errado usar-se estampados grandes numa sala pequena e o decorador atual tem a tendência de escolher os tecidos mais pela sua cor e sua textura que pelo seu desenho, contrário a certas épocas anteriores que exigiam desenhos determinados para seguir seu estilo (listados, chinoiserie, damascos de corbeilles e flôres, etc.)

O contáto dos artistas de hoje com as manufaturas textís e de tapetes, produziu uma revolução na qualidade das côres e dos desenhos dos tecidos e tapetes modernos. Há atualmente uma grande ressurreição do tecido estampado e muitos pintores de renome se ocupam com criações de desenhos especiais para tecidos. Estampados sobre brim, linho, setim ou lonita, apresentam toda espécie de combinações de cores, em desenhos das mais variadas formas.

O tapete confeccionado em desenhos modernos é outra fonte de grande beleza decorativa. Jean Lurçat, o pintor francês, desenvolveu a arte do desenho e a composição de côres no tapete, até a perfeição. Um tapete assim desenhado pode dar grande efeito num ambiente de decoração simples e sem nenhuma outra feição de importância. O tapete composto de desenhos em côres múltiplas ilustra bem a tendência de voltar novamente à sua feição ornamentária de origem, conservando no entanto o seu efeito de simplicidade.

Peter Bruck



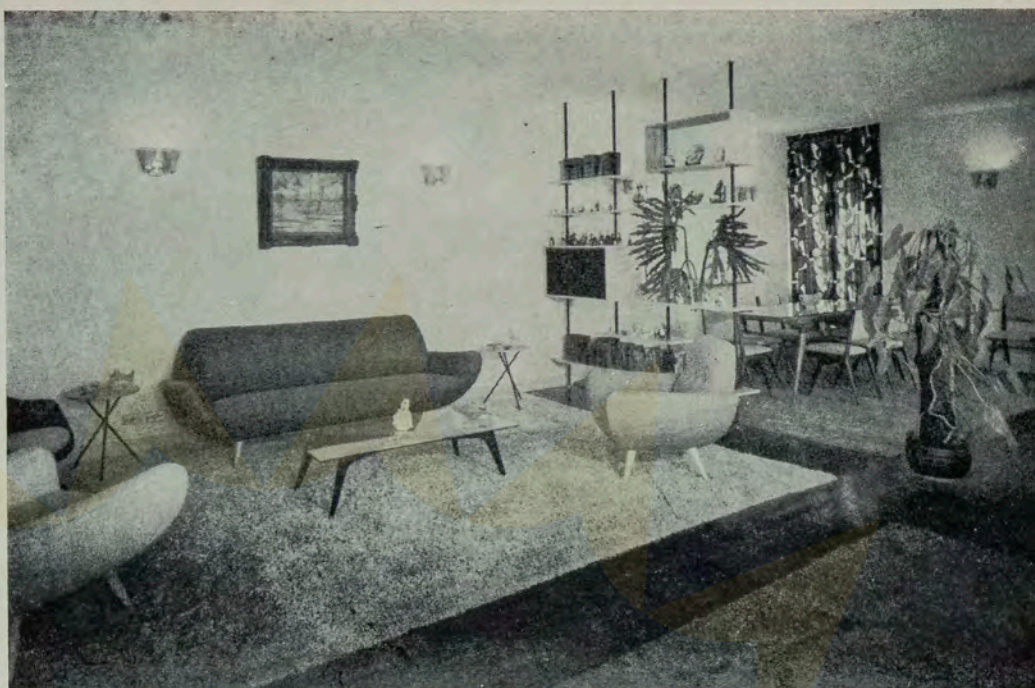
Sala de espera num cinema, completamente atapetado com passadeiras de lã Ja-guard, tipo "Mayflower", fabricação da Indústria de Tapetes Atlântida S.A. "I.T.A".

Tecidos e tapetes no ambiente contemporâneo

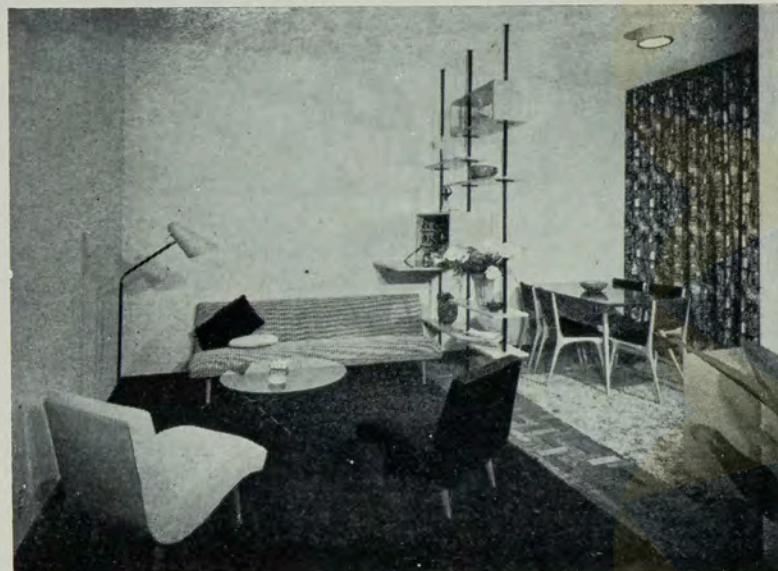


Living, tapete bouclé de crina "Koringa", em 2 côres, fabricação da Indústria de Tapetes "Bandeirante" S.A.

Um salão dividido em 3 ambientes, os tapetes sugerindo a divisão, pela variedade de tamanho e cores. A cortina é estampada à mão pela artista Fayga Ostrower, com exclusividade para "Ambiente".



Sala de Jantar, móveis em gaviuna e cortinas de desenhos modernos multicores, da Galeria Artesanal.



Um apartamento pequeno, onde a cortina é o principal fundo de decoração. É estampada a mão pelo pintor Paulo Becker, para "Ambiente".

Living, forrado com tapetes "Primavera" multicolor, da Textil Tabacow S.A.



Living, tapete de desenho moderno com fundo cinza, manchas azuladas, touros em branco e bordó, feito a mão, de lã, pela "Tapetes Granada".





A fachada da loja "Decorações Isaac G. Teperman", em São Paulo.

Arquitetura industrial: Modernização de uma loja

Projeto: arq. Majer Botkowski

À revista *Architectural Forum*, em um dos seus últimos números nos dá conta que alcança a cifra fabulosa de doze bilhões de dólares o montante dispendido, em 1953, nas obras de modernização e adaptação de edifícios velhos e obsoletos nos Estados Unidos. Esta cifra corresponde à terça parte do total de 35 bilhões investidos em construções novas. Prevê-se, mesmo, que dentro dos próximos anos, o mercado de modernização deverá atingir a metade das novas construções. Convm salientar que esta versão se assenta sólida-mente no grande acúmulo de serviços adiados, em recentes alterações na economia e técnica da construção e numa nova atitude dos poderes públicos em relação à depreciação e renovação urbana. O apóio principal para o desenvolvimento rápido da modernização é a melhor chance financeira para os prédios antigos.

De companhias de seguros e outras importantes organizações que antigamente limitavam o empate de seu capital em novas construções, consegue-se, hoje, créditos a longo prazo para modernização, uma vez que as mesmas chegaram à conclusão de

que muitos edifícios velhos oferecem valores mais estáveis e riscos bem menores.

Em abono a este ponto de vista e como elementos favoráveis à modernização, os americanos atribuem os seguintes: fim de controle de alugueis, inexistência de dívidas gravando os imóveis antigos, facilidade relativa com que edifícios antigos podem ser dotados de ar condicionado, luz, elevadores automáticos, disposições flexíveis e demais características de prédios novos, para assim poderem concorrer com o mesmo. Os poderes públicos, por outro lado, admitem taxas de depreciação, com o propósito de promover a conservação e renovação urbana.

Do ponto de vista profissional, arquiteto ou construtor, a modernização ou reforma de edifícios não apresenta atrativos tanto no seu aspecto de concepção ou execução, quanto no seu aspecto econômico, sendo mesmo de se observar que as taxas não correspondem ao trabalho dispendido. No Brasil, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, a modernização dos edifícios ainda não foi encarada no seu aspecto prático. Prevê-se, para os próximos anos, um grande incremen-



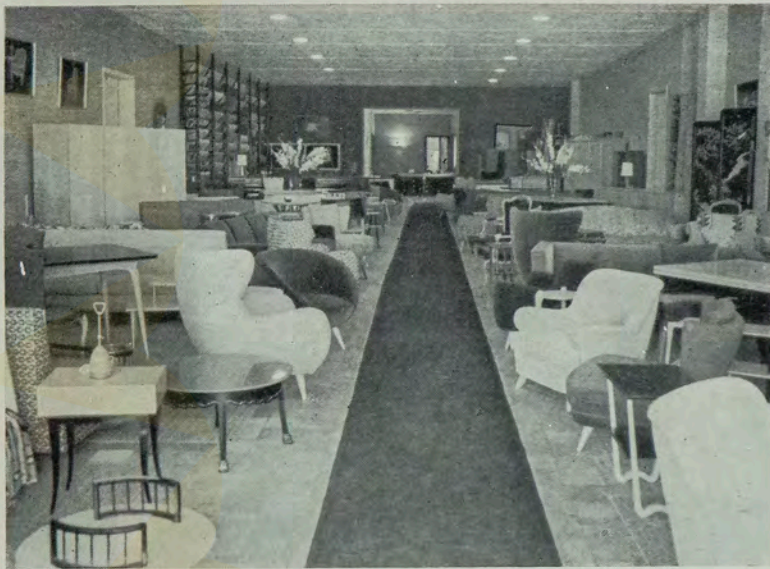
Aspecto do prédio onde está localizada a loja, antes de sua modernização.

to de obras dessa natureza, tendo em vista os seguintes fatores: 1. super-valorização dos imóveis; 2. super-desvalorização da moeda; 3. necessidade de introduzir nos prédios velhos melhoramentos compatíveis com a época e aplicados em prédios novos e, 4. desequilíbrio cada vez maior entre o aluguel de um prédio velho e o de um prédio novo. O programa organizado como base para a elaboração do projeto *Isaac G. Teperman* previa, além de uma fábrica de móveis, uma loja para vendas e exposição, bem como escritórios, sala de desenho, recepção e anexos. O prédio que deveria ser modernizado e adaptado era uma antiga garagem, de construção relativamente sólida. Destarte, as limitações impostas pelo terreno e pelo orçamento, obrigaram a que fosse mantida, tanto quanto possível, a área destinada à fábrica.

Quanto ao salão de vendas e exposição bem como os anexos, receberam novas instalações de luz, ar condicionado, fôrros, etc. De acordo com a melhor técnica procurou-se eliminar vigas aparentes e outros inconvenientes, bem como aplicar materiais compatíveis e harmoniosos com a natureza da loja.



Vista da entrada da loja. Foram usados tijolos prensados para vedação e para a vitrine um painel de vidro em toda extensão.



O grande salão da exposição e vendas.



35

Detalhe da fachada, observando-se a entrada da fábrica.



Vista da rua, observando-se como elemento decorativo e de vedação, um painel em madeira.

Mário de Andrade, crítico de arte

Lourival Gomes Machado

Nestas comemorações, destinadas a lembrar a permanência do intelectual Mário de Andrade, de forma alguma se conseguirá esconder a presença do homem Mário de Andrade. Permito-me tomar a mim mesmo como prova dessa verdade: se durante dez anos recusei-me a falar em público ou a escrever sobre Mário de Andrade, porque me julgava incapaz de separar sentimento de julgamento, saudade de juízo, ainda hoje, quando me proponho a cuidar um pouco do muito que Mário de Andrade deu à crítica das artes plásticas, quem tenho à minha frente não é Mário de Andrade, mas simplesmente Mário, não é o crítico, mas o amigo que, ignorando todas as distâncias de idade e prestígio, acolhia o principiante como “parceiro de dor e vale” a cujas falsas arrancadas polêmicas jamais deu crédito pois sabia que “nunca houve fúrias de Averno em diabo grande”... Esse homem sentimental, que descobria ternuras onde mais as escondia a estampa grandalhona dos falsos-diabos, esse Mário é amigo é que volta hoje, com suas mesmas palavras dos últimos tempos, para afirmar que critica, só a faria apologética. Esse Mário, amigo e sentimental é que tentarei contrariar, por um instante para encará-lo, num dilacerante esforço de objetivação, como crítico, apenas como crítico de artes plásticas.

Já era assim em vida, Mário de Andrade só se deixa contrariar se começarmos por concordar com ele. Porisso, partirei daquela sua promessa, aparentemente insólita, na qual tantos quiseram ver uma jamais existente canseira no trato com os artistas. E afirmarei, sem temor de erro, que a promessa de crítica apologética só dizia respeito à crítica de cada dia, essa irmã gêmea da crônica que nasce do convívio com as artes nem bem acaba de realizá-las a criação de nossos contemporâneos. Bastaria lembrar que, naquele instante, Mário de Andrade ainda não havia assinado seu estudo, rigoroso e nada apologético, sobre o padre Jesuino do Monte Carmelo, que traz por data o último 31 de dezembro que viu passar. Sobre sua mesa estavam, pois, os originais de um ensaio crítico animado da maior exatidão histórica e de quase exaustiva minúcia analítica. Se Mário de Andrade reclamava uma crítica apologética, referia-se, sem dúvida, à crítica dos vivos aos quais, sem dúvida, não se cansara de frequentar pois jamais houve cansaço efetivo nesse pródigo de simpatia. Apologético, no caso, significava a certeza amadurecida de só permanecer, na crítica de cada dia, o que de positivo nela se pudesse afirmar pela identificação sentimental mais profunda entre apreciador e criador. De todas as polêmicas, restará um rumor festivo e juvenil. De todas as acusações, sobrarão no máximo a consciência de não ter cedido às injunções emolientes mas também a desconsolada certeza de que essa honesta resistência, em si mesma, pouco vale à apreciação estética. Já o que, pela identidade sentimental conseguimos penetrar as profundas da obra de arte no momento mesmo em que nasce, tem o poder de estabelecer, em verdadeiro atestado de comunicabilidade, o que de novo e irrevelado encontrou a única forma possível de exprimir-se nas mãos do artista. E não é essa revelação do irrevelável, essa exposição do intradutível, essa “voz do silêncio” que compõe, em essência, o eternamente jovem desenvolvimento da tradição artística?

Confesso, com singela humildade, que o meu temperamento de pretenso diabo sempre disposto a fingir clamores infernais, custou dez anos para assimilar a lição ouvida de Mário de Andrade. No momento em que a ouvi, faltava-me muita coisa para bem entendê-la, mas faltavam-me sobretudo... dez anos mais. E esses dez anos mais que hoje possuo, ensinaram-me a pregar menos a ousadia das afirmações de uma crítica (e pouco faz que seja “contra” ou “a favor”), do que a consciência cada vez maior da precariedade do que podemos deixar de menos inconsistente



Padre Jesuino do Monte Carmelo, Capela-mor do Carmo de Itu. Medalhão central no fórrô. Detalhe da parte lateral direita superior.



nessa espécie de apreciação feita, assim, no primeiro assalto da análise imediata e imposta pelas circunstâncias. Hoje sei e sinto o que queria Mário de Andrade dizer, ao falar de crítica apologética.

A verdade é que acabamos sempre por baralhar os valores. Não estranha, pois, que em nossas operações confundamos o instrumental, pretendendo ser precisos e objetivos ao falar do que nos toca direta e sentimentalmente, ou que deixemos esparramar-se o sentimento quando tratamos de fatos cuja condição mesma exige a precisão dos juízos exatos. Assim, quase sempre tendemos a ser objetivos na crônica cotidiana e simpáticos na crítica histórica. E, o que é pior, quase nunca chegamos a percebê-lo.

O conselho à opologética era principalmente uma advertência ao que, prêsas do amor, tentam racionalizar seu afeto. Se é a identificação direta a simpatia ingênua (no sentido etimológico de ambos os vocábulos) que nos inspira ao falar de uma obra que acaba de ser criada, porque não nos pautamos às possibilidades dessa penetração, tão legítima quanto qualquer outra, contentando-nos com inibir apenas nossas reações negativas que, nesse plano da compreensão afetiva, realmente nada significam? De outra parte, nos territórios da inteligência, também haverá muito que fazer, pois a crítica em sentido estrito, que é a história da arte em seu perpétuo escrever-se, continuamente desafia nossa ciência e inteligência. Impõe-se, pois, uma distinção. Que, contudo, não significa uma separação, nem, muito menos uma mutilação. Não se trata de tornar antipática a inteligência, nem de confundir amor com burrice, mas apenas de dar a palavra decisiva, em cada campo, ao instrumento de penetração estética que lhe é mais apropriado. E, afinal, em confiar na coerência última e essencial do homem, um ser que tão só com contradizer-se, já começa a destruir-se. Um ser que, no melhor de suas possibilidades, se realizou sem contradições em Mário de Andrade.

Se o rigor e a exatidão da crítica histórica estabeleceram-se desde cedo no espírito de Mário de Andrade, não acreditamos que a certeza sentimental da crítica apologética possa ser considerada fruto tardio. Sempre a reconhecemos em muitos de seus escritos anteriores à declaração de 1944 que, assim, poderá ter sido a tomada de consciência das excelências de uma velha e reiterada prática. Enquanto não surge o volume XII das continuamente adiadas "Obras Completas", não será possível retrair, pela análise dos textos, a evolução ou a permanência dessa convicção. Será possível, contudo, compreender o que Mário de Andrade compreendia por crítica apologética examinando seus juízos sobre dois pintores a quem muito quis e em cuja obra encontrou fartos momentos de perfeita identificação subjetiva — Lasar Segall e Cândido Portinari. Não quero falar da amizade que uniu Mário de Andrade a Cândido Portinari, senão da maneira firme que encontrou o crítico de falar do pintor fundando-se na mútua compreensão que os unia. E' o crítico, éle próprio, quem parece reconhecer no estudo feito para o catálogo da grande exposição de 1939, no Rio, o que de melhor poderia dizer sobre C. Portinari, tanto que mais tarde reproduz esse texto em "O Baile das Quatro Artes". Definira o artista com uma única palavra — plástica — apressando-se em acrescentar

que não se refere à plástica em sentido amplo, que caracteriza toda a pintura, mas sim da unidade plástica fundamental que, malgrado as afirmações teóricas da estética, muitas vezes parece sucumbir por sob os inúmeros e perigosos elementos convocados pelos artistas em "períodos inquietos de pesquisa como o que atravessamos". Esse desejo de preservação da essência plástica é o que leva Portinari às mil pesquisas, às mil e uma experiências variadíssimas de que resultou sua fatura rica e que autorizam essa intimidade, por vezes surpreendente, com que "diante de qualquer solução alheia (...) é levado a repensar essa experiência e a refazer por si mesmo". Lembro-me bem de como vigorosamente Mário de Andrade defendia essa tese em conversas pessoais e como nela encontrava base para assegurar que, invadindo todos os territórios à procura de si mesmo, Cândido Portinari acabara por firmar sua pedra de toque, seu elemento unificador no realismo ou, mais exatamente, na gama variável de afastamento da realidade ótica que consente, adequadamente a cada gênero e, talvez, a cada tema. Parte sempre da natureza, como que numa despedida pois a ela não mais voltará, porquanto sua finalidade é, pura e simplesmente, a forma. A contraprova de sua interpretação, encontrava-a Mário de Andrade na transliteração plástica do elemento brasileiro da pintura de Cândido Portinari, cheia de "uma intimidade nacional profunda" que, contudo, "não deriva, nem derivará nunca no artista, de uma realização exteriormente escrava do assunto, mas de um substrato nacional, de uma potencialidade brasileira, de uma originalidade psíquica que torna essas obras (referia-se, em particular, aos afrescos do Ministério) impossíveis de qualquer comparação com o que já se fez no mundo".

A afirmação vai longe, atribuindo a Cândido Portinari a mais alta dignidade artística a que pudesse almejar, mas, onde certas almas maliciosas gostariam de criticar pelo negativo, Mário de Andrade bastou-se com afirmar o que de positivo encontrava no artista, dessa afirmação tirando sua certeza. Enquanto, de comum, baralhamos má vontade com desejo de acertar, ou defesa apaixonada com julgamento equilibrado, e assim acabamos por cegar-nos criticamente, Mário de Andrade fazia-se voluntária e gostosamente de caôlho, tapando o olho-do-mal para só enxergar com a vista sã. Porisso, em terra de cegos, reinou. Sua análise apologética, efetivamente, assume contornos antes de posição ética do que de crivo estético, pois é a escolha da via de penetração de uma obra pelo que tem de bom e que se deve explorar ao máximo. Mas, antes que a lição seja deformada pela eventual imitação simiesca, impõe-se lembrar que, para praticar esse método benévolo, é preciso saber amar, irrestritamente, constantemente, esbanjadamente, como o sabia Mário de Andrade. Pois se chegou a essa visão da pintura de Cândido Portinari, não podemos esquecer-nos de que estavam lançadas suas bases no dia em que, como conta num artigo de 1942, achou muito bom um retrato de Manoel Bandeira, disse-o em público e viu surgir "um rapaz baixo, claro, com olhos pequeninos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade como de diminuir com um ar de ironia ou desconfiança. Era Cândido Portinari, e desde então ficamos amigos".

Da mesma chispa simpática, nascida do momento

sincero da primeira compreensão, que é todo feito de identificação sentimental entre o que cria e o que aprecia, sai também sua interpretação de Lasar Segall, contida num ensaio que conheço muito mas que não posso citar literalmente pois nos azares de minha livraria só encontro sua condensação em inglês... Todo mundo que se interessa por arte há de estar lembrado como Mário de Andrade coloca com plena correção o problema de Lasar Segall, qualificando-o como exemplo de artista em busca da plena realização de si mesmo, exemplo raro e admirável, naquele mesmo período de tendências dispersivas e nervosa procura a que, ainda há pouco, ouviamos aludir. Impressionava-o o pintor capaz de, por um instante, cerrar os olhos ao gemente mundo exterior para buscar em si mesmo uma visão do mundo. E impressionava-o ainda mais verificar que, ao projetar-se cá fora, essa visão, agora feita mensagem, chegava aos homens comuns como um eco de seus próprios sofrimentos e aspirações. Em Lasar Segall repete-se, visível e consciente, o milagre clássico da arte, que é permitir ao artista redescobrir o homem em si mesmo. Porisso, Mário se encanta com um crítico campineiro (quem seria ele?...) que, na primeira viagem de Lasar Segall ao Brasil, lá pelos idos de 1913, o chama de "pintor de almas". Certíssimo!

Toda a carreira de Lasar Segall vai assim tornar-se símbolo dessa longa busca do homem em seu próprio interior, o geometrismo insistente dos inícios, a violenta deformação expressionista da fase alemã, as lições da arte negra e do cubismo, a natural depuração de tiques compositivos e de exageros colorísticos, tudo, enfim, traduz o ritmo dessa caminhada, passo a passo, ao encontro de si mesmo. E a revelação brasileira, do Manguê a Campos do Jordão, ficará reservado o papel decisivo de estímulo efetivador da plena maturidade, feita de calma e segurança, dessa "simplicidade descritiva" a todos inteligível e sensível a todos, que Mário de Andrade prezava particularmente na obra de Lasar Segall. Novamente a visão crítica do artista e de sua pintura vai fundar-se apenas na identificação profunda que o apreciador perseguiu e alcançou. Só assim se explica, no caso de Portinari como no de Segall, que Mário de Andrade se tenha permitido arriscados saltos interpretativos da psicologia do pintor à gama de sua paleta ou à sua formulação básica de composição ou à sua fatura pessoal ou à sua mensagem plástica, pois são liberdades analíticas que, sem dúvida, tem posto a perder muita gente boa. E' que Mário de Andrade possuía, efetivamente, o segredo mais fundo dessas personalidades que só poderiam ser penetradas e captadas por quem a elas se irmanasse e, portanto, pudesse com elas viver uma só existência ainda que se limitasse à faixa das afirmações artísticas, aos momentos da criação.

Certo é que com um Cândido Portinari, caracterizado pela sua infinita ambição de realizar-se plásticamente, partindo da realidade para chegar à forma, e com um Lasar Segall definido como uma rigorosa introspecção que se transcendentaliza em pintura, temos marcado e fixado o que é típica e privativamente pessoal em cada uma dessas personalidades tão diferentes, que de comum se tem juntado em confrontos de maliciosa intenção, mas que em comum só têm a altura rara em que ambos, por sua obra, se colocaram no panorama artístico do Brasil. E foi Mário de Andrade quem assim os definiu e assim os preservou em suas posições, graça ao que ela chamava, talvez com um grão de sal, de crítica apologética.

Poderia continuar com outros exemplares de criadores plásticos cuja crítica Mário de Andrade conseguiu estabelecer, sem arrazoados cerebrinos nem teorias especiais, apenas porque soube amá-los para entendê-los. Exemplo dos melhores: a arte de Tarsila, criada por assim dizer sob o olho terno do companheiro de geração e revolução. Falta-me, contudo, a documentação a publicar-se no 12.º volume das "Obras". Falta-me coragem de continuar a análise com o fraco arrimo da memória e de elementos esparsos e álbuns e catálogos. Falta-me, sobretudo, a ousadia de alongar-me sem cautela.

Passemos, pois, ao crítico não-apologético. Tomemos o mesmo Mário de Andrade quando se defronta com uma figura histórica, com um artista que vê no recuo do tempo. Novamente éle procura uma identificação, porém não se trata agora da interpretação simpática de dois temperamentos em contacto direto, mas da objetiva-



Padre Jesuino do Monte Carmelo, Fôro da capela-mór do Carmo de Itú (Detalhe da parte lateral direita central).

ção de uma existência que sabemos exterior e anterior à nossa. O método e a própria atitude de pesquisa se transfiguram. Onde se estabelecia uma inicial conexão intuitiva, estabelecer-se-á, feito de rigores pacientes, um desejo indeclinável de objetividade. Onde se convivia fraternalmente, irá reviver um homem que nos incumbe recompor e reanimar. A simpatia cede à exatidão.

De tudo o que escreveu sobre artes plásticas, o melhor de Mário de Andrade continuou a encontrar em "O Aleijadinho e a sua posição nacional", de 1928. Não ignora que no mais de seus estudos sobre a arte há coisas excelentes, como o estudo sobre o Padre Jesuino, por exemplo. Havendo preferido a interpretação da figura e da obra do mestre Antonio Francisco Lisboa, poderia justificar a escolha tão só com argumentos de ordem pessoal, mas o fato é que, além do pendor sentimental que não nego, outros valores, mais numerosos e positivos, levam-me a considerar esse texto um verdadeiro modelo.

Escrito em 1928, "O Aleijadinho" implanta-se como um marco na evolução da crítica de arte no Brasil. Confirma e amplia o pouquíssimo de bom que se poderia colher nos antecessores, atribuindo plena dignidade, dentro dos limites próprios, à análise formal ainda tão tímida e ingênua no velho Gonzaga Duque e francamente desprezada pelos que vieram a seguir. Supera, agilmente, todos os preconceitos anti-barrocos que vitimavam, na maioria, os críticos de até então, inclusive o próprio Gonzaga Duque, que estavam todos muito interessados em interpretar mal e rapidamente os livros europeus, ao mesmo tempo que ignoravam, por não ver ou não saber ver, os monumentos nacionais. Repõe, na verdadeira função e com plena largueza, a análise histórico-social que andava a cair para a condição de mero impressionismo literário, inverídico e estéril, como o cultivava, entre outros, Ronald de Carvalho. Consegue, enfim, estabelecer em bases válidas e sólidas uma crítica de arte como ainda não tivemos. E isto em 1928.

Acentuo, mais uma vez, a data em que Mário de Andrade escreveu esse ensaio, porque já então, apesar duma generalizada ausência de informação que o esforço de uns poucos não conseguia vencer, nele se traçam com firmeza as diretrizes que até hoje orientam os bons estudos interpretativos da obra do Aleijadinho. E, deixando de parte o que documentação posteriormente modificou e ampliou, o trabalho de Mário de Andrade permanece insuperado.

Acredito que a permanência dessa interpretação provém da pertinência com que se enraíza na verdade histórica, cuidadosamente reposta como já sugere o título do ensaio cuja primeira parte é dedicada à caracterização dessa fase de "malestar para a entidade nacional, brasileira" que se coloca entre 1750 e 1830. Até então tivemos belos feitos, bons nomes, apreciáveis manifestações, a luta contra os holandeses, as bandeiras, Gregório de Matos, a São Francisco da Bahia, mas essas eram expressões de vitalidade específica dêste ou daquele grupo local, desta ou daquela capitania. Pelos meados do setecentos, esboçam-se dois diferentes e concatenados movimentos: a expansão artística da Colônia que invade a Metrópole com Matias Ayres, com as liras de Gonzaga e sobretudo com as modinhas, e, no interior dessa primeira e indecisa expansão nacional, afirma-se a expansão mineira, que manda José Joaquim da Rocha iniciar a escola baiana de pintura e envia Mestre Valentim para o Rio, sem esquecer-se de guardar muito de bom nas Gerais.

Nesse esboço amplo, Mário de Andrade vai acentuar a figura do mulato como "a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira". A princípio, o leitor haverá de chocar-se com a aparente valorização do elemento étnico em uma visão histórica liberta de preconceitos. Ninguém acreditará possível encontrar em Mário de Andrade um representante desse sutil, porém igualmente perigoso racismo às avessas que tão bem conhecemos. Acontece que Mário de Andrade se serve da palavra "mulato" para exprimir muito menos um tipo de cruzamento, ou, mesmo uma cor, do que para definir uma posição social especial. De fato, se a expansão cultural da Colônia, no cerne, tendia a obedecer aos padrões artísticos portugueses, logo essa fidelidade se encontra profundamente afetada pela ação de "artistas novos que deformam sem siste-

matização possível a lição ultramarina". E, como entre esses inovadores sinceros, "brilha o mulato muito". Mário de Andrade tomará o mulato como tipo característico, fato humano genérico que, *in concreto*, poderá muito bem incarnar-se em outra tez. Falando dos músicos, artistas e literatos que então começam a traduzir algo de novo na criação colonial, logo afirma: "seria difícil decidir quem que tem alma de mulato entre esses portugueses e brasileiros sem firmeza nenhuma de caráter. Mulatos, muito mais mulatos que os desgraçados mulatos da maior mulataria". Se o mulato é tomado como tipo, justificam-no boas razões históricas. Não apenas o aparecerem em farto número nas elites artísticas, mas também por desmentirem, como acorde dissonante em meio à convencional harmonia, a desejada distinção de categorias sociais. Se o branco se destinava a ser senhor e consentia em que o preto fosse seu escravo, os mulatos perturbavam os julgamentos de valor e confundiam os limites da hierarquia "pelo simples fato de formarem a classe servil numerosa, mas livre". Livre que não era branco, trabalhador que não era escravo, eis a tremenda novidade. Nenhuma qualidade ou defeito que diferenciasse os mulatos na substância. "Nem melhores, nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais". E quem não tinha raça, baveria de dificilmente immanar-se até com os seus semelhantes nessa sociedade em que as classes se confundiam com a raça. "Cada mulato era um ser sózinho, não tinha referência étnica com o resto da mulatada", diz Mário de Andrade, repudiando todas as pseudo-psicologias sociais com que, positiva ou negativamente, se tem descrito os mulatos, para marcá-los apenas como o fenômeno bio-social mais frequentemente propício à expressão de um estado de espírito coletivo ainda inedito.

Tôdas as atitudes lhes são consentidas, e tôdas elas praticam. Não é pelo particular que se definem, mas pela função que, na generalidade, desempenharam desde que transformados em antena mais sensível de manifestações apenas prenunciadas, mal-sentidas, que Mário de Andrade logo se vê obrigado a distinguir do "engurgitamento de consciência nacional" de nosso século, sintetizando-as na palavra "malestar".

Esse quase instintivo inconformismo com o que não se conseguia caracterizar suficientemente, essa angústia do que não aceitava aquilo que contido parece ser a única existência possível, esse "malestar profundo" transforma-se em nota dominante da existência brasileira, sobretudo em Minas onde ainda se ouvia "o eco atrozado da grandeza econômica" no mesmo momento em que já soava o alarme causado pelo seu irremediável declínio. Seria a "timidez acaipirada, envergonhada da terra sem padrões", descrita por Nabuco, o que roía essa gente enfurascada que, se não conseguia atordoar-se com as escapulas festeiras de "música, teatro e religião", também não podia dizer exatamente o que queria, porque "na consciência daquela gente não se tinha geografiado o mapa do imenso Brasil".

Ao mulato, em particular ao artista mulato, fosse branco da terra ou português ou verdadeiro mestiço, cabe traduzir essa carga emocional, para deixar expandir-se o que Mário de Andrade diz ser "uma alma com pouca prática de vida, cheia de arroubos assustados, se esquecendo de si mesma nas névoas da religiosidade supersticiosa, cujo realismo quando aparecia, aparecia exacerbada pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos. E de fato não passou disso a Inconfidência. E foi isso quase que a obra toda de escultor, do Aleijadinho". Essa concretização artística do que não saberia exprimir-se doutra forma, esse liberalismo e esse brasileiroismo ainda sem conceito exato de liberdade e de Brasil, dão-nos uma preciosa definição da verdadeira feição da Minas colonial, aquela mesma definição que não conseguiu encontrar (embora com a análise de Mário de Andrade no fundo da memória) quando quis dizer alguma coisa sobre o anseio de liberdade dos mineiros e só conseguiu, imperdoavelmente, desdizer o "Colóquio das Estátuas" de Carlos Drummond de Andrade! Essa expressão exaltada do indefinível, essa coragem de expandir uma rebelião sem barreira nem programa é, até hoje, a melhor, senão a única, explicação da permanência histórica dos malogrados da Inconfidência.

cia, que só poderiam mesmo malograr, e da produção esplêndida de Antonio Francisco Lisboa. Foi Mário de Andrade que a fixou de modo claro e positivo, em "O Aleijadinho e sua posição nacional".

Nem se julgue que tão ambiciosa e bem realizada interpretação, capaz de envolver todo um século da vida da terra que representava o melhor do Brasil, tenha ofuscado a acuidade do exato analista das peças de arte, que bem poderia dar-se por satisfeito com caracterizar-lhes historicamente o autor. Mário de Andrade, uma vez colocado mestre Lisboa em seus quadros, pacientemente demonstrará como, em cada face de sua obra, se reflete essa mesma figura, esse mesmo mulato de gênio. Gênio, apressa-se ele em dizer, que se quis meter à força na medida europeia da genialidade, primeiro para negar-lhe o "direito de errar" que a todos os gênios se dá e, depois, para justificar seus momentos de menor inspiração com essas duas afrontas à sua figura orgulhosa, o que são a gratuita alegação de ignorância e a caridosa referência à mutilação física. Gênio, corrige Mário de Andrade, porque renovou genialmente os padrões arquitetônicos que recebeu e, na estatutária, dominou sombriamente aquele esplêndido grupo, quase anônimo, dos santeiros coloniais.

Evitemos, pois os desvios de Burton e outros viajantes, muito impressionados com o "bimaneta" e sempre avessos aos resultados de sua prodigiosa capacidade criadora. Estudemos, com Mário de Andrade, como a igreja portuguesa, fixada em Minas pelo velho Pedro Gomes Chaves, por artes do Aleijadinho virá a transformar-se na igreja tipicamente brasileira num "desenvolvimento" mais equilibrado e muitíssimo mais gracioso da fachada em planos curvilíneos irregulares e do frontão triangular que se tripartia para deixar, entre duas seções ascendentes cuja curvatura dependerá da elegância do risco, uma desgraciosa peça central a desafiar a invenção do arquiteto. Sobre as velhas raízes florescerá esse primor de apuro no delineamento e de justeza nas soluções que é São Francisco de Ouro Preto. Porisso, Mário de Andrade conclui o capítulo das igrejas mineiras assegurando que o Aleijadinho "genializou" o legado de Chaves. Se as retificações documentárias, de 1928 para cá, desvendando em parte o mistério das múltiplas reconstruções das velhas igrejas, vêm diminuir um pouquinho o papel de Pedro Gomes Chaves, distribuindo por outros mestres parte do que antes se lhe atribuía, o certo é que essas mesmas revisões só têm acentuado a genialidade de Antônio Francisco e a renovação que lhe deve a arte do Brasil, aquela mesma renovação que Mário de Andrade caracterizara pelas subjetivas e nacionalíssimas qualidades da "graca", da "denguice", da "delicadeza", mas que não temeu categorizar, histórica e objetivamente, como a "única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira".

Sente-se que o Aleijadinho escultor impressiona menos a Mário de Andrade do que o Aleijadinho arquiteto, e que, de modo geral, as obras toreuticas o agradam sempre menos. Mas, embora por entre os embaraços de uma documentação então por pretensos conhecedores do assunto, discerne o que é fundamental nesse aspecto da obra de Antônio Francisco Lisboa, pois, registrando que suas estátuas sacras não se afastam dos padrões ibéricos, nem mesmo pela individualidade expressiva que não teme reduzir a peculiaridades técnicas, não se esquece de acentuar que merece toda a atenção "apenas serem melhores do que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas por serem genialmente plásticas". O que tenta o seu gosto e a sua crítica é a escultura em pedra: a frontaria e o admirável lavabo de São Francisco, mas, acima de tudo, os Profetas de Congonhas. É verdade que sua probidade analítica não lhes permite ignorar os Passos, com as grandes figuras de madeira que afinal acaba por valorizar pelo carinho da análise. Creio, porém, que nessa análise os Passos constituem principalmente pontos de referência, úteis e significativos, que servirão para alicerçar a compreensão das figuras de saponito, transformando-se a seguir em base de toda uma interpretação evolutiva da facanha criadora do artista.

Ali, no Adro dos Profetas, dramatiza-se a segunda etapa dessa existência. Para trás, fica "a maturidade prodigiosa e ainda sã que deixou nas duas S. Francisco e nas pedras das duas Carmo, uma das mais elevadas expressões plásticas do gênio



Ouro Preto. Igreja de São Francisco de Assis.

humano". Realizara-se com "serenidade equilibrada e clareza magistral". Agora, atormentado pelo sofrimento físico, o artista "não decai propriamente, porém compõe obra "irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso" que melhor se exprime num "sentimento muito mais gótico e expressionista". Assim, se Antonio Francisco fôra genial no deformar, Mário de Andrade distingue, nessa deformação, duas etapas: "A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo". Se ousarei dizer uma pequena palavra de reparo, depois dessa conclusão que ilumina até hoje a compreensão da arte do Aleijadinho, será apenas para lembrar que a deformação plástica não deve necessariamente desaparecer quando chega a deformação expressiva, que naquela e por aquela pode realizar-se. E, no caso de Congonhas, a observação faz-se essencial, pois o que ali se deformou para possibilitar a expressão, deformou-se com toda discreção, quase imperceptivelmente, enquanto a forte deformação que os inevitáveis entendidos atribuem à "ignorância da anatomia", para grande irritação de Mário de Andrade, é toda ela direta e essencialmente exigida pelas imposições óticas e plásticas. De outra parte, parece-me muito importante verificar que o elemento racional que já está em São Francisco de Ouro Preto, pressentido por Mário de Andrade ao falar em "arquiteto de engenharia" e em limpidez "puramente Renasçença", para depois render-se à precisão da pesquisa de Sílvio Vasconcellos revelando preciosa trama de cortes-de-ouro, é o mesmo elemento racional que, em Congonhas, irá ditar, segundo as projeções perspectivas supostas no observador em marcha, as deformações, anatómicas dos vultos de pedra.

Desaparece, depois da interpretação de Mário de Andrade, o Aleijadinho lendário e impossível, a esculpir sem mãos como um prodígio de circo, a adivinhar em sua ignorância tudo que sua obra mostra de conhecimentos e reflexão, a personificar um Brasil que ainda não existia. E', desde então, uma figura humana que se ergue. Tem a altura autêntica do gênio. Mas continua humanamente a depender dos padrões coletivos da sociedade a que serve e interpreta, e dos padrões técnicos e culturais que essa mesma sociedade conseguiu transmitir-lhe. "É a solução brasileira da Colônia. E' o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda". Assim Mário de Andrade consegue definir o fenômeno Aleijadinho e, para além do Aleijadinho, o fenômeno Minas colonial, esse proto-Brasil. O mestiço, indefinido socialmente e indetificável até com outros produtos da mesma

cruza, dá vazão ao primeiro sentimento, obscuro mas exigente, da nação ainda por formar-se. Não lhe peçam, pois um conceito de liberdade ou de pátria, pois que sua exaltação ainda é a dessa grande angústia que pode traduzir uma fé e um sentimento de liberdade, sem contudo dar-se conta da realidade subjacente.

De tudo o que escreveu sobre artes plásticas, o melhor de Mário de Andrade continuou a encontrar em "O Aleijadinho e sua posição nacional". Se, depois de enumerar os porquês de minha preferência, ainda houver quem a julgue fundada apenas em razões subjetivas, peço a esse alguém que me indique outro ensaio crítico escrito no Brasil e que, melhor do que esse, ligue a personalidade de um artista a seu meio histórico-social e dessa ligação tire as bases necessárias à interpretação formal e expressiva de sua obra. Pois se tal ensaio existe, confesso que ainda desconheço o melhor trabalho de crítica de arte que se escreveu no Brasil.

Dezesseis anos depois "O Aleijadinho", Mário de Andrade estuda a obra pictórica do padre Jesuino de Monte Carmelo, no século Jesuino Francisco de Paula. As condições do trabalho são bem diferentes. Primeiro, há o amadurecimento do autor, que se processa num enrijecer de critérios e valores, atingindo o mais alto rigor analítico e crítico. Em nossa literatura especializada, é única essa paciência posta em examinar, numa atenta microscopia, os muitos elementos formais das numerosas obras que cuidadosamente identificou e relacionou. Nas figuras pintadas por Jesuino Francisco não há, praticamente, pormenor que escape

diante, permitirá identificar-se, com segurança, o que ele sentia orgulho em chamar de "pintura jesuina". E a pesquisa rigorosa ainda dispunha dos arrimos substanciais de outros elementos de consideração como sejam a gravura-módulo, as fórmulas adquiridas ao mestre, modificadas pelo discípulo ou por ele encontradas, que a fazem desdobrar-se até alcançar o nível mais liberal da análise propriamente psicológica, do estudo do indivíduo vivo e operante. O "Prefácio" da publicação póstuma, que modestamente Rodrigo M. F. de Andrade não quis assinar, assegura-nos que Mário de Andrade não tinha dúvidas, ao enviar o trabalho ao SPHAN à cerca do rigor de seus juízos e apreciações...

Mas, repitamos, as condições de estudo haviam mudado. Não só no que respeitava ao autor, curvado às exigências sobrehumanas duma perfeita auto-crítica, senão também em relação ao próprio assunto, tão diverso e tão menos luminoso do que o do ensaio da mocidade. Agora, não é o malestar mineiro, de âmbito verdadeiramente nacional, que lhe dá pano-de-fundo, senão o microcosmo da Itú dos fins do século dezoito e do raiar de dezenove. Ademais, de Jesuino Francisco de Paula, parece com razão ser "a mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista", sua mesma arte está a dizer que é como figura individual, como pessoa identificada que pode arrogar-se importância singular. Já não temos aqui o representante genial de um tipo genérico a desempenhar função essencial no processo coletivo, mas apenas um homem a desenvolver-se dentro dos quadros prefixados de sua sociedade e de seu



Congonhas do Campo. Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.

a Mário de Andrade que investiga cuidadosamente cada pedacinho de tela e painel, anotando a fatura particular do artista no transcrever a junção do pescoço no tronco, no enunciar o esternocleidomastoideu (palavra que arripiava a sensibilidade do crítico), no solucionar o aperfilamento dos narizes ao juntar-se aos superfílios, no fixar a fisionomia dos anjinhos ou a expressão das figuras-retrato. E tudo isso para bem distinguir o que de fato pertence a Jesuino e o que pode ser atribuído a seu mestre José Patrício, ou então para reconhecer o que foi de Jesuino por sob as mãos amaciadoras e adocicadas dos que reavivaram, retocaram ou restauraram suas obras. Na ausência duma precisa documentação auxiliar, Mário de Andrade consegue por intermédio dessa análise formal, minudente quase ao detetivesco, realizar uma reposição de estilo que, daí por

temperamento pessoal. Se nessa Itú de Feijó e da frustrada Congregação do Patrocínio, há breve clarão de iluminismo leigo a romper o crepuscular lusco-fusco paulista dos fins dos setecentos, renunciando e depois confirmando muito da independência política e bastante da consagração civil das liberdades conquistadas, o certo é que Itú como esta capitania, ao contrário de Vila Rica e de sua capitania, jazem submersas numa vida de mais conformismo do que de malestar, de mais submissão às ordenações impostas do que de angustiada rebelião. Também o Jesuino, se é mulato e vai ceder a traumas psíquicos com a vividez e a crise de religiosidade, é mestiço condicionado pelas linhas de cor e classe, contra as quais poderá rebelar-se, por sentir-lhes a coação, mas às quais jamais vencerá. E' ainda Rodrigo M. F. de Andrade quem nos relata a desconfiança



O Profeta Jonas. No fundo, a portada da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, de Congonhas do Campo.



O Profeta Joel.

ça que em Mário de Andrade provocaram êsses fatores, psicológicos, por ele próprio tão bem positivados ao condensá-los no símbolo da mão mulata, que o pintor tinha sempre à vista, e ao objetivá-lo no mulatismo de anjos e santos, que entremeiou o padre aos de "pura raça caucásica". Jamais se poderia desprezar a consciência requemante de côr, que acusava êsse Gusmão mulato em suas posições duramente conquistadas, ou substituição da prosápia dos brancos pela consagração nobilitante da pintura sacra para cujos modelos terá o pintor de Itú tomado a seus próprios filhos de pele morena e de cabelos ásperos. Nem, tampouco, a exaltação quase-cismática dos padres do Patrocínio. Não obstante, "Padre Jesuino do Monte Carmelo", como o escreveu Mário de Andrade, sempre será ensaio submetido às fronteiras fixas e desejadas da monografia, do caso individual. Mudança de método, alteração de ponto-de-vista lentamente transformado pelo rigor crescente da análise? Não creio. De "O Aleijadinho" ao ensaio derradeiro vai uma distância, pura e simplesmente, de caracteres específicos do objeto de estudo. Mestre Lisboa tem dimensões diferentes, atributos diversos, qualidades especiais que não se repetem no artista padre. E Mário de Andrade seria incapaz de sobrepor-se a êsses atributos do objeto, como o proclamava a cada passo em injustificados temores. E Mário de Andrade, num caso como em outro, fez apenas história. Exata, objetiva, verídica história. Esse rigor implacável, que começava pela "impiedade consigo mesmo" e que jamais se dava por satisfeito na "paixão em que estou de que meu trabalho saia bom" nem mesmo quando convencido de que "melhor não posso fazer", essa exa-

tidão de verdadeiro pesquisador em busca da impossível objetividade total, êsse imitigável desejo de veracidade guiavam os passos de Mário de Andrade quando resolvia andar pelos caminhos da história. Transfigurava-se, e quem não o conhecesse, para fundir num mesmo fervor de sinceridade o terno amigo de envolvente fraternidade, o rígido restaurador de verdade histórica, poderia, talvez, acreditar num desdobramento de personalidade, aliás inconcebível em personalidade tão coesa, una, forte e autêntica. Terá sido talvez, a consciência das resultantes tão afastadas de sua insopitável honestidade, feita de humanas identificações na participação cotidiana e flagelando-se exigente nos julgamentos da inteligência que levou Mário de Andrade a distinguir de um lado o que, fazendo-se hoje, é um pouco de nós mesmos, do que, por outra parte, havendo acontecido ontem, de nós mesmos só poderá refletir o desejo de conhecer exatamente a vida e a obra de homens que por nos antecederem, mais facilmente pela tradição participariam de nossa existência, do que consentiriam em ser desfigurados por qualquer inviável arremedo de participação afetiva. Assim, se desenham no espírito de Mário de Andrade essas duas críticas, a da apologia e a do rigor, que ambas são expressões necessárias e inevitáveis do mesmo desejo de conhecer, pelo coração e pela inteligência, os homens vivos e mortos, todos, enfim, seus irmãos. Não sei se conseguí caracterizar essas duas atitudes aparentemente discrepantes mas em verdade complementares, que se fundem na crítica una, coerente, conseqüente e penetrante de Mário de Andrade ao julgar artes plásticas. Sei, contudo, e com grande certeza, que ambas darão sempre,

nos resultados concretos chegados até nós a medida amplíssima dum espírito imenso que tanto fez pela nossa história da arte e que tanto mais pudera ter feito, não se fosse tão cedo. Tentando defini-las e analisá-las, quis falar, não do homem a quem só posso referir-me em saudades, mas tão só do crítico a quem o futuro não poderá ignorar. Cabia, pois, a advertência inicial: não se pode abordar a permanência intelectual de Mário de Andrade, em qualquer de seus aspectos, sem fazer-se sensível e impositiva a presença humana de Mário de Andrade. O crítico cuja inteligência respeitava os conhecimentos do coração e cujo coração ouvia as exaltações da inteligência, fundindo-se ambos no caloroso impulso que o levava aos outros homens, êsse crítico, essa inteligência, êsse coração são Mário de Andrade. Aquêles Mário que, conhecendo-se tão bem, não temeu retratar-se nas três faces límpidas do cristal de seu espírito, insatisfeito quando sozinho, ansiando sempre por fazer-se irmão, porém sempre consciente de sua transitória condição. Aquêles Mário que também foi poeta para descrever suas três emoções fundamentais na simplicidade simbólica do cotidiano:

*"O bonde abre viagem,
No banco ninguém,
Estou só, estou sem.*

*"Depois sobe um homem,
No banco sentou,
Companheiro vou.*

*"O bonde está cheio,
De novo porém
Não sou mais ninguém."*

O Profeta Baruch.



O Profeta Daniel.



O Profeta Oséias.



O Profeta Amós.



O Profeta Isaías.



Foi em 1926 que Lívio Abramo se iniciou na gravura. O jovem estudioso, que era então, de assuntos sociais, propagandista de generosas doutrinas, intelectual à procura de um meio de expressão adequado ao feitio de seu talento, encontrou-se um dia com um pedaço de madeira e uma navalha velha. Da experiência nasceu uma paixão, a paixão de sua vida. Essa primeira gravura, que ele conserva com carinho e certo dela não se desfaz por nenhum dinheiro, nada revela ainda das técnicas audaciosas empregadas mais tarde nem das soluções sintéticas e de ritmos que lhe seriam peculiares. Mostra porém, na convicção do traço e na decisão do entalhe, que o artista tomou gosto no lidar com esse material difícil da gravura e que desta não se afastará mais.

Somente dois anos depois, em 1928, é-lhe dada a oportunidade de conseguir alguns instrumentos apropriados à tarefa a que se dedica e travar conhecimento com o linóleo, sem dúvida de mais fácil manuseio, embora menos rico de resultados técnicos. Ei-lo a tentar já com mais largueza e audácia o trabalho artesanal, executando umas cabeças algo sombrias, com economia de brancos, tratadas por oposição de massas, sem detalhismo gráfico, mas com alguns efeitos expressivos a denunciarem o caminho que logo em seguida tomaria.

Passa-se o tempo, multiplicam-se as experiências, amadurece o espírito do jovem revolucionário. E' quando conhece a obra de Lazar Segall e entra na intimidade dos processos expressionistas. Segall ensina-lhe a deformação trágica e a acentuação dos traços característicos. Lívio Abramo é seduzido por essa tendência, mas não se entrega a ela sem rebeldia. Antes de mais nada recusa-se ao exotismo da primeira fase do mestre e procura penetrar em profundidade o tema brasileiro. Por outro lado exercita-se em descobrir soluções que não o amarrem à técnica segalliana; e é quando fixa aquilo a que chamou "estilo da borda quebrada", no qual os brancos circundantes são obtidos pela quebra do linóleo. Estamos em 1933 e aparece nas últimas gravuras dessa época uma tentativa de conciliar a técnica da borda quebrada com a das incisões lineares verticais. O compromisso levará em 35 à experiência em que ao tema tratado expressionisticamente se juntam marcações cubistas. A passagem pelo cubismo e a influência que sofre, paralelamente, da pintura e gravura mexicanas, dão a Lívio Abramo mais perfeita consciência da composição, impondo-lhe a necessidade do enquadramento sólido das figuras, mais pesadas elas próprias em sua estrutura. Estamos em 1937 e um novo elemento se acrescenta à sua gravura: o ritmo. Não é porém o ritmo em si, pelo que tem de naturalmente expressivo que o preocupa: é o ritmo imposto pelo assunto e que se acentua para dar mais força sugestiva às figuras. A anedota ainda tem sua importância na arte de Lívio Abramo, mas ela já se orienta, senão para o aproveitamento consciente dos elementos abstratos, pelo menos para maior valorização deles. Certas gravuras de 39 evidenciam entretanto a pesquisa voluntária do ritmo como essência mesma da arte gráfica, o que se acentuará ainda melhor, em 40, nas ilustrações feitas para um livro de Haeckel Tavares. Ao mesmo tempo o assunto político cede lugar ao tema folclórico, com o qual sem dúvida mais facilmente pode o artista abandonar-se à solução dos problemas do movimento e do ritmo.

Mas Lívio Abramo não se contenta com os re-

sultados alcançados. Sente que não bastam para chegar a uma realização exigente de maior riqueza gráfica. Por volta de 1945, vemo-lo beirar esse estilo de conjunto cubista e detalhamento barroco, sóbrio por um lado e exuberante por outro, que seria finalmente o seu, e se iria apurando até a síntese atual. Há uma pedra no meio do caminho: o decorativismo. Mas tão plástica é a imaginação do artista que logo será vencida a sedução do bonito, sem prejuízo para a beleza do sombreamento e o jogo dos brancos. Observa-se desde então na obra de Lívio Abramo a existência de uma luta íntima entre a disciplina gráfica de realização na gravura e a liberdade do traço, toda expressiva, estenográfica, de pura sensibilidade, no desenho. Dessa luta, resulta a princípio certa carência de unidade na execução, agravada pela influência surrealista e a intenção simbólica dos temas. E' um momento de indecisão, momento psicológico que se exprime em gravuras que se diriam feitas com juxtaposição de soluções. Há falta de entrosamento das partes e a inquietação espiritual reflete-se no conjunto, perturbando-o. Antes de 50, entretanto, as hesitações terão terminado. Lívio Abramo encontra a unidade necessária, ao mesmo tempo que alcança uma admirável segurança de execução. A mão obedece com firmeza e a luta entre a disciplina e a liberdade termina em coexistência pacífica. Adquirem seus desenhos maior desenvoltura ainda, e se enriquece a gravura de algumas decisões rítmicas de grande sensibilidade, engrenando-se na trama de verticais e horizontais extremamente variadas. 51 assinala, a meu ver, o ponto culminante da arte de Lívio Abramo, o ponto em que ele chega à abstração sem contudo se incomodar sequer com abolir o assunto. Sua gravura existe então por si e se afirma em sua plenitude.

Outras experiências serão levadas a efeito de 52 a 55, mas o artista já está realizado, já vem dizendo desde 51 o que tem a dizer e o vem dizendo da maneira mais integral, o que não o impede de prosseguir na pesquisa técnica que sempre o atraiu. E' de ver-se com que prazer se atira então à água-forte, ou como aproveita o suporte e o instrumento de trabalho em variações ousadas de que resultam efeitos inéditos. Assim, o tratamento da madeira de fio com a técnica usada na madeira de topo, levando a uma diluição translúcida da gravura, à criação de atmosferas nebulosas. Assim os prontos chapados em contraste com os brancos caligrafados. E' a fase que José Geraldo Vieira definiu muito bem como a fase do cristal, a fase em que as girândolas brasileiras se transformam em rosetas góticas. Certas soluções de Lívio Abramo, hoje, em si mesmas, suscetíveis de revelar o nome do artista independentemente da assinatura, têm raízes em seus primeiros trabalhos e se desenvolvem, definindo, enriquecendo, como através de sucessivos cruzamentos selecionados, numa progressão geométrica de requinte, beleza e eficiência.

Examinada cuidadosamente, desde as primeiras realizações até as últimas, toda essa obra se acerta com uma lógica espantosa, comprovadora da autenticidade do artista, da honestidade de seu trabalho, da receptividade de seu talento que, no entanto, nunca admitiu concessões às modas do dia.

Esse grande e puro artista dá-nos um exemplo, de que conheço poucos, de extraordinária linha artística. Mostra-nos como se pode ser de sua época sem se apegar a teorias, ser original, pessoal e humano ao mesmo tempo, comunicar uma mensagem permanecendo fiel à verdade estética.



A primeira gravura, 1926.

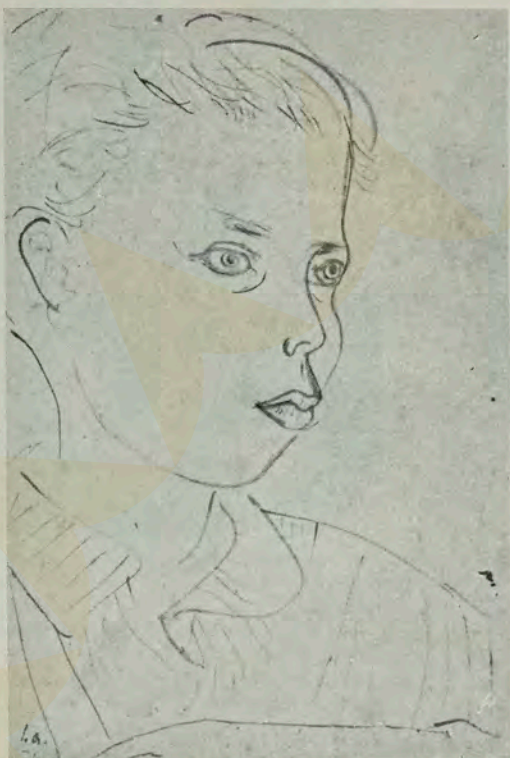


"Angra dos Reis", Gravura sobre linóleo, 1933.

Gravura sobre linóleo, 1933.

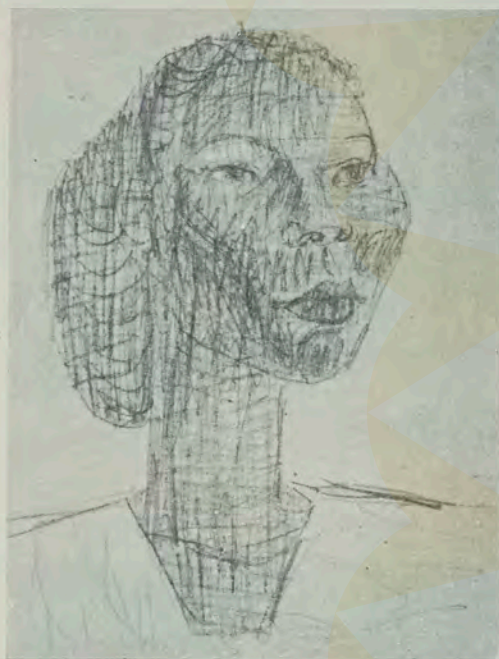


"Meninas de fábrica", Gravura sobre madeira, 1935.



Retrato, Desenho a pincel, 1934.

"Dina". Desenho a lapis, 1948.



41



"Êxodo", Gravura sobre linóleo, 1937.



"Figura", Desenho a tinta litográfica, 1943.



42 "Figura", Gravura sobre madeira, 1944

"Rio", Gravura sobre madeira, 1951.



"Galo", Gravura sobre madeira, 1946.



Ilustração para o livro de Afonso Arinos, "Pelo Sertão", 1948.

"Festa", Gravura sobre madeira, 1954.



“Macumba”, de Lívio Abramo

José Geraldo Vieira

Lívio Abramo não é apenas um gravador paulista; já está no âmbito internacional. Mas, quando empreende incursões às cercanias da Guanabara como desenhista disposto a interpretar a ecologia brasileira, adota o critério de se manter acima da longitude 23 já que, no Tratado íntimo de Tordezilhas que assinou com Oswald Goeldi, este fica senhor de Ipanema e Leblon, e Abramo se confina para além dos subúrbios, em Caxias, setor já fluminense. Assim, enquanto Goeldi vagueia pelos lares da praia como um donatário, Abramo se aboleta nos terreiros dos candomblés como um Fritz Eichenberg entre atabaques e ogãs nos domínios de Edison Carneiro e Conrad.

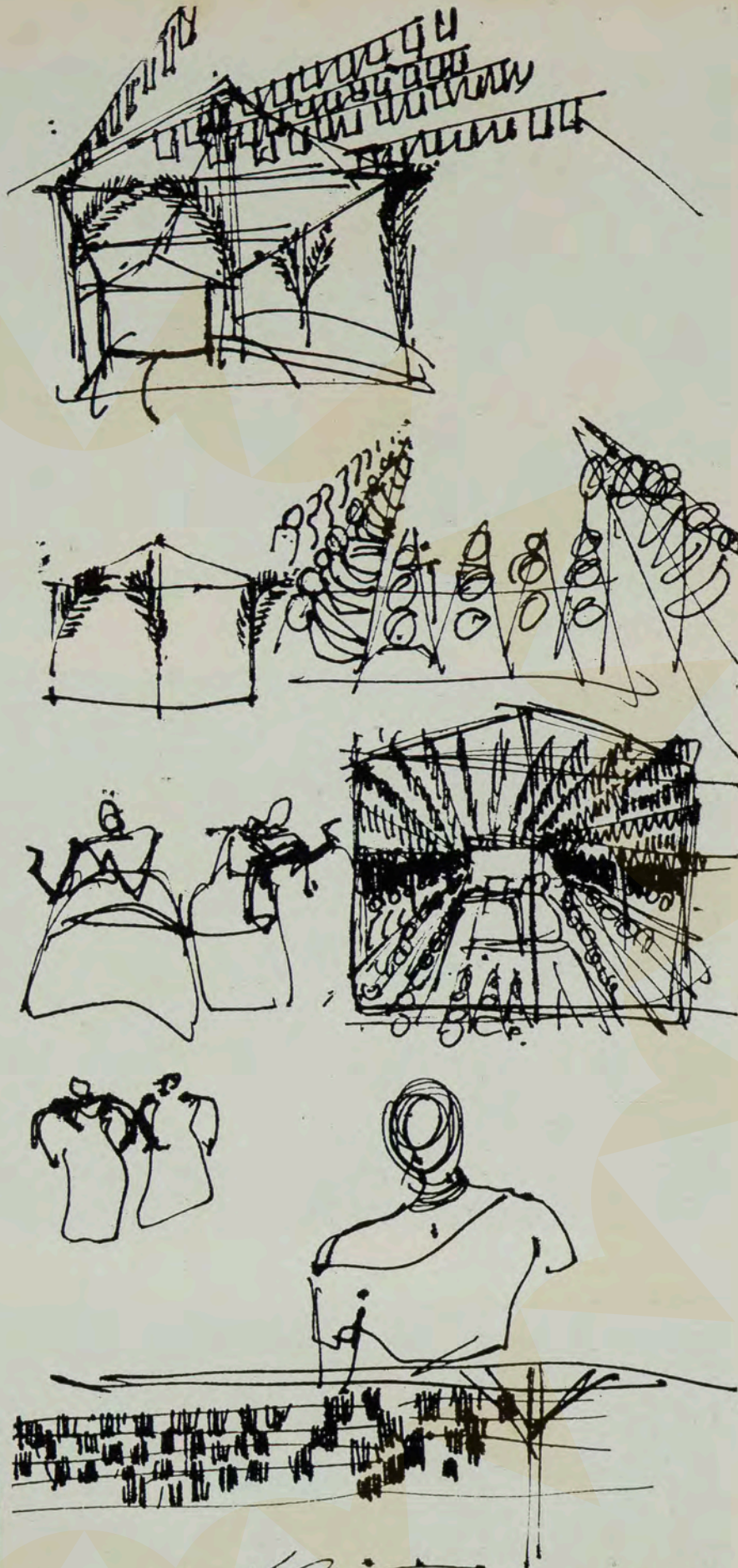
As sessenta e muitas peças que Lívio Abramo expôs no Museu de Arte Moderna dizem respeito à macumba fluminense e são produto de várias incursões registradas a lápis, tinta, nanquim, guache e gravura; constituem em parte o seu material acumulado desde 1926 e caracterizam (de 1949 para cá) a sua evolução. Isso comparado com o conjunto de sua obra, será um arquipélago rente àquele litoral mais amplo das gravuras, onde se sucedem as províncias do seu artesanato.

A região de Caxias está repleta de candomblés que nas noites de verão arfam entre mangueiras e laranjais transmitindo em tantas cadenciados o morse de Angola, Congo e Ijexá. As filhas-de-santo, magras, gordas, esbeltas, aterracadas, novatas, veteranas, pretas, mulatas, giram com suas blusas de entremeios, aplicações e pontos de cruz e de crivo. Basta a fumaça do cachimbo da circumspecta Ialorixá, irmã fluminense das distantes baianas Aninhas, Dionísia, Maria Nenê e Sabina, para que a atmosfera de bambú e bandeiras ressoa ao toque dos ilus, agogôs e adjás. A noite morna é batida, revolvida e escavada, inflamando-se de magia e sortilégio, lembrando ao mesmo tempo nave e forno, clareira e gruta, redoma e redemoinho de convulsões, suores, estrebuxamentos, hipnoses e transes. Os orixás cavalgam as iaôs até estas caírem no paroxismo do adarrum, que é êxtase e arroubo.

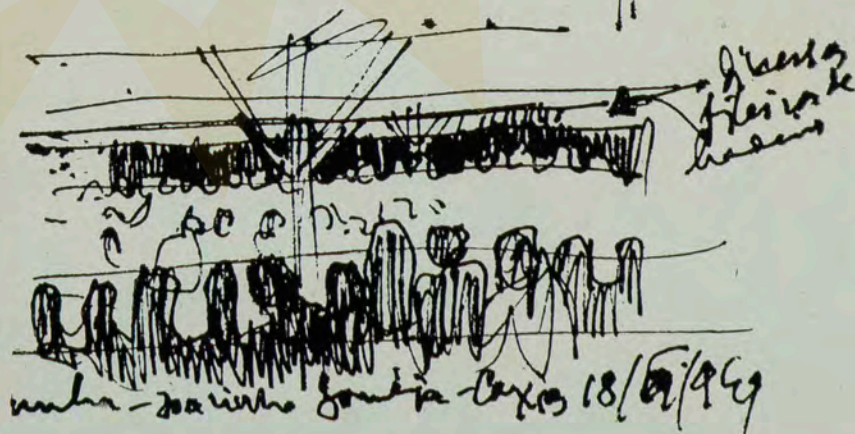
Lívio Abramo captou tudo isso em escala crescente de plasticidade. Desde o croquis estenográfico imediato, desde o ritmo de corpos bailando na aguada como em pulverizações de luar e mistério, até à transfiguração em síntese geométrica e quase abstrata.

Desde os desenhos veiozes sobre papel de bloco extraído do bolso para a anotação momentânea dos aspectos até à gravura realizado sobre suportes adequados na banca de trabalho ulterior,

Guache, 1954.



43



Desenhos a pena, anotando aspectos do terreiro, 1949.



Pesquisas de ritmo na "macumba de quarto", Nanquim, 1949.



Nanquim, 1950.



Nanquim, 1950.



Guache, 1951.



adotou sucessivos processos que não visavam a registrar as fases da macumba e sim apenas a lhe surpreender o ritmo.

Todo esse acervo especializado se soma e se impregna na sua obra geral como um trecho onde acodem as qualidades e constantes variações e pesquisas que caracterizam a evolução do artista. Da maneira expressionista ao retorno neoclássico, que ora lembra superfícies de vasos gregos com cavalos e sagitários; do grafismo documental à fuga inventiva e poética da fase surrealista; do tratamento da matéria em estrias longitudinais e contraposições de branco e preto estruturados, como faixas de tapeçaria mural à transferência giratória das suas quermesses da fase última que chamarei de cristalográfica. Estas últimas analogias com a pintura de Heerbrant e a gravura de Luigi Spacal só lhe avivam mais a força lírica e o apuro da estilização.

Lívio Abramo, segundo demonstra a exposição sobre macumba, tratou o assunto através de todos os recursos gráficos. Seu interesse não se fixou no tema como fato a registrar fielmente; sua arte não é fotográfica; restringiu-se a colher a atmosfera e a captar o ritmo. Não assistiu, apenas; o fenômeno empolgou-o. Acabou compartilhando com aquela especial liturgia conhecida dos artistas; como Bernini esculpindo Santa Tereza em transe de levitação; como Guidobono fixando bailados de bruxas.



Desenho a pena e aguada, 1951.

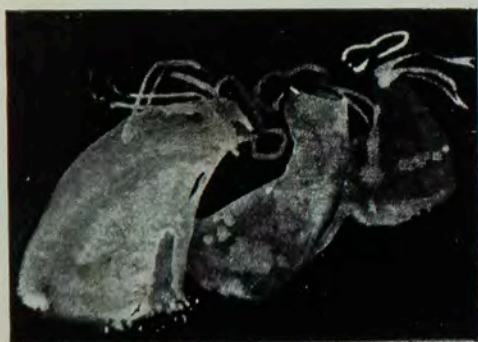
Guache, 1951.



Gravura sobre madeira, 1954.

45

Guache, 1954.





29 de Junho de 1896: Inauguração do Monumento a Vittorio Emanuele II, na Piazza del Duomo, Milano.

Destino da escultura

Agenor Lúcio Caldeira

46

Publicamos com prazer o artigo abaixo, de um jovem que parece bem informado, e esta é sempre a primeira base para expressar uma opinião, e que revela idéias tão acertadas. Fazemos votos para que outros jovens tragam sua contribuição a esta discussão, que não concerne apenas ao caso das esculturas, mas ao das próprias artes, em geral. Um país como o Brasil, que está assumindo uma posição no campo internacional das artes, deve finalmente apresentar seus teóricos, seus críticos, pois se são as obras de arquitetura, escultura e pintura que formam a arte, é a palavra que cabe defender e fazer valer as idéias dos críticos junto ao público.

A escultura dedicada à celebração das personagens importantes, especialmente os políticos, torna-se cada vez mais periclitante. Ninguém ainda pensou numa história das vicissitudes das estátuas. Desde os tempos das narrativas de Suetônio, que notava como os romanos mudavam a cabeça, conforme as circunstâncias, das estátuas de mármore que comemoravam as grandezas nacionais, até o monumento a Gambetta, que, nestes dias, está para ser desmontado no pátio do Louvre a fim de emigrar para um jardim dos subúrbios de Paris, as estátuas são vítimas da moda dos momentos políticos e acabam sempre por perder seu lugar nas praças e, até, por fornecerem simplesmente bronze aos altos-fornos. A celebração por meio de uma estátua não passa, noventa vezes em cem, de uma celebração sem capacidade de perdurar no tempo. Quando a estátua perdura é porque a arte a salvou. Mas quantas serão, numa cidade, as estátuas que se salvam pela arte? Examinemos as duas principais cidades do Brasil, Rio e São Paulo; quais são as estátuas que se salvam, após um exame crítico? Confiadas quase sempre a escultores que são bons artífices da forma mais do que sagazes intérpretes de formas e de espírito para incorporar no modelado, nossas estátuas, como, aliás, as estátuas de todas as cidades do mundo, com exceção das cidades históricas onde o

Bizâncio, o Romântico, o Gótico, a Renascença e o Barroco deixaram vestígios de arte famosos, são coisa mesquinha diante desse eterno elemento rigoroso que é a arte destinada a viver nos séculos. Espécie de *pied-à terre* para pombinhos arrulhando, as estátuas das praças nada dizem ao espírito dos transeuntes.

Entretanto, não pode negar-se que uma população de estátuas estaria em condições de dar decôro e plasticidade a um jardim ou de ligar entre si certas casas que, como os reguladores em teatro, enquadram uma pequena praça. Não somos contra a escultura; muito pelo contrário. Conhecemos perfeitamente o seu valor e sabemos como ela pode enfeitar e conferir uma atmosfera a um lugar. Mas, quanto mais pensamos na estatutária tanto mais estamos persuadidos de que, no seu conjunto numérico, ela não tem nada que ver com a escultura.

Pode ser que também essa arte, "figurativa" por excelência, tenha acabado por cansar e que a escultura necessite de um largo parênteses de tempo para procurar e tornar a encontrar a sua razão de ser. É por isto que os artistas de transição como Arp, Bill e outros que se acham nessa mesma linha, significam a superação de uma crise e a tentativa de um neoprimitivismo, que, em sentido histórico, deveria abrir uma nova época, na qual a linguagem da arte tornará a articular-se, não sabemos de que modo.

Presenciar a mudança das estátuas de um lugar para outro é um aspecto do insofrimento do nosso tempo em relação à estatutária celebrativa e ornamental. Líamos, ha mezes, um artigo de François Mauriac, escritor certamente não conhecido como iconoclasta, no qual o autor propõe que se faça saltar pelos ares o Grand Palais; e certamente a inventiva visa àquele mostruário de estátuas ao Presidente Loubert que pateiam ao redor dessa arquitetura, a qual, salvo nas estruturas, nada tem de feliz.

O que se está tornando moda é a revolta contra a figura esculpida, e dá até a impressão de um serviço que se queira prestar aos "antifigurativos". Também em São Paulo tornou-se moda atormentar a escultura destinada aos logradouros públicos: e não esqueceremos nunca o nosso sofrimento ao ver a coitada da estátua de Giuseppe Verdi, na Praça do Correio, obrigada a ouvir a



Monumento a Ramos de Azevedo, defronte do Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo.

Fonte alegórica à Praça Júlio Mesquita, S. Paulo.





Ossip Zadkin, "A cidade destruída", 1953. Escultura comemorativa da destruição de Rotterdam, em maio de 1940.



As cavalgadas do "Grand Palais", de Paris.



Lipchitz, "Le chant des voyelles", bronze, altura de 2 metros, sem a base.

música do trânsito; transferida um pouco mais para lá, numa verde alfombra do Anhangabaú, a estátua torna-se um mero espaço para os cartazes dizendo que se deve votar no excelentíssimo vereador Fulano ou no ilustríssimo vereador Sicrano.

Se algum dia os nossos vereadores, gente extremamente perigosa, quando lhes dá na cachola mandar erguer um monumento a um concidadão ilustre, decidissem dar a São Paulo um grande parque, poder-se-ia propôr a transferência para lá de toda a série de estátuas e estatuetas atualmente espalhadas pelas praças. Alguns monumentos deveriam até ser desmontados: por mais que se possa ser admirador, por exemplo, da boa vontade, da inflexível tenacidade profissional e da honestidade e integridade de Ramos de Azevedo, não se consegue compreender por que cargas d'água deve ter êle um monumento tão desproporcional aos seus méritos artísticos. A estátua poderia ser colocada debaixo de uma árvore e as gordas alegorias, num pequeno lago por entre as folhas dos *figus elastics*. Ao mesmo tempo, seria necessário suspender por tempo indeterminado a confecção de novos monumentos e, especialmente, as idéias em gestação, de outras estátuas. Bruxelas dedicou aos milhares dos seus ferroviários mortos na guerra uma estação de estrada de ferro.

Deve-se celebrar, sem dúvida, deve-se reconhecer o mérito; mas quem disse que é obrigatório comemorar alguém mediante uma estátua, executada, nas mais das vezes, por pessoa que nem ao menos conhecida aquêle a quem efigiou? E não há nada mais triste do que ver uma estátua solenemente despida do lençol branco que a envolvia, como a um fantasma, antes da inauguração, e depois, por motivos de oportunidade política ou de trânsito, transportada para outro lugar, quando não relegada a um depósito municipal. Pense-se na crítica mais severa à estatuária, em "Luzes da Cidade", de Charlie Chaplin. Depois de ter visto a primeira cena do filme, um prefeito que se respeite deveria proibir estátuas nas praças. O fato é, porém, que até as melhores administrações nem sempre compreendem o ridículo.

Quem poderá tirar da cabeça de uma família rica que, para um morto, são indispensáveis as coroas de flores (às vêzes, até, de matéria plástica) e um cartão de mármore sobre o túmulo? E' dali que parte a masia das famílias escravas das tradi-

ções burguesas, grandes ou pequenas, insaciáveis de toda e qualquer idéia que sirva para conferir um brilho presumido a uma estirpe.

A medição do homem, feita na base de estátuas, é um dos males sociais da burguesia. De outro lado, também as repúblicas populares não brincam, em matéria de preferências pela escultura comemorativa. Quando, pois, se poderá erguer uma estátua? Quando entrar em cena um verdadeiro artista, um escultor capaz de enaltecer, em primeiro lugar, a arte e, depois, também a pessoa que se quer recomendar à posteridade. Mas sabemos que não passam de quatro ou cinco os verdadeiros escultores, no mundo. E' sabido que eles não erguem estátuas por conta de "comissões civicas" ou de "comissões nacionais". Quem acaba recebendo a encomenda das estátuas por fazer é, sempre, o escultor mediocre; o qual, verdade seja dita, nunca pretende ser um artista, contentando-se com a aprovação das fôlhas locais e com os aplausos dos críticos do seu bairro. Longe de nós a idéia de mantermos uma atitude meramente negativa diante desse problema da escultura. Se ela existe desde sempre, se o homem gosta de se rever plasmado na pedra ou no bronze, em formas mais duradouras do que êle, se essa maravilhosa arte da escultura nos deu a Venus de Milo e o Apolo de Belvedere, as obras de Iacopo della Quercia e de Bernini, de Canova e de Rodin, de Maillol e de Brancusi, de Moore e de Marino Marini, isto significa que a escultura existe e está viva, já que faz parte da nossa própria história. Nossa idiossincrasia é por tudo que constitui adulteração da arte, pelo espetáculo que oferecem as senhoras da nossa sociedade, com uma leveza maior que a de um par de meias de seda, ao tomarem com a escultura intimidades levianas e pelo que oferecem outras pessoas, ainda mais levianas e irresponsáveis as quais, por condescendência ou negligência e atirando às urtigas todo e qualquer sentimento das responsabilidades, apresentam essas produções à multidão e, paradoxalmente, chegam a impeli-la a comparecer nas praças. Somos de opinião que os dietantes representam uma espécie de viveiro da arte, constituindo, de certo modo, a própria atmosfera da arte. Às vezes, de suas mãos, como se verifica a miude no terreno da arte infantil, vimos sair obras de boa lavra e, se bem que com

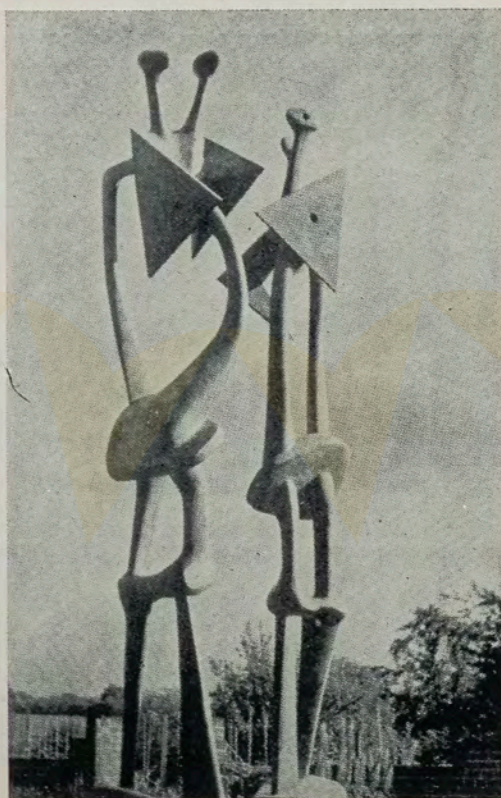


Ossip Zadkin, junto a uma de suas últimas esculturas, em seu ateliê.



Pablo Picasso, "L'homme au mouton", na Place Nationale, de Antibes.

Monumento a Salvador Rosa, em São Paulo.



Henry Moore, "Figura dupla ereta", Bronze, 1950.

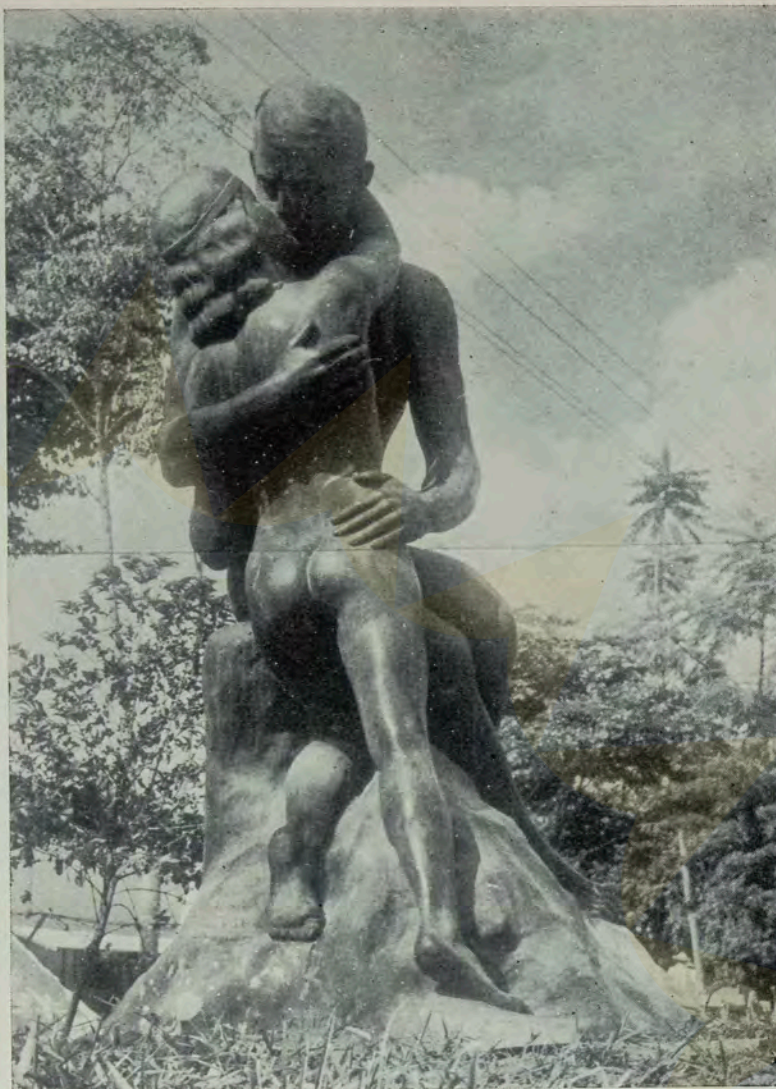
Durante oito anos, "O Idílio" ficou exposto, como homenagem a Olavo Bilac, na esplanada que se debruça sobre o Pacaembu e onde se encontra hoje o pequeno monumento aos Expedicionários da II.^a Grande Guerra. Até então não era indecente. Depois foi chamado "O Torado de Pedra" e foi dormir na Divisão de Parques e Jardins da Prefeitura.

uma certa surpresa, vimos serem elas encorajadas através da publicação de algum clichê, aqui mesmo, em *Habitat*. Numa terra jovem como a nossa, não se pode ser demasiadamente rigoroso, porque de outro modo, uma revista acabaria saindo com muito poucas páginas de texto. Não é nenhuma censura, portanto, que dirigimos a *Habitat*, mas indagamos apenas se não é o caso de freiar-se um pouco a corrida ao exibicionismo dos escultores diletantes, como se viu recentemente em São Paulo. Porque, se formos adiante assim, poderá acontecer que, de um momento para outro, pela condescendência de um político ou pela força de um "pistolão", um desses "partos" escultóricos acabe mesmo numa praça qualquer. A escultura, qualquer um tem liberdade para exercê-la; mas a comunidade é que deve ser dispensada de encontrá-la pela frente nos lugares em que é seu bom direito transitar sem tropeços e sem estorvos. A escultura em público, a escultura comemorativa deve, portanto, tornar-se objeto do juízo de pessoas competentes, como, por exemplo, é objeto de juízo dos competentes a saúde pública. Não se compreende porque uma questão de vacina, digamos, contra determinado micróbio prejudicial à saúde tenha de ser decidida por médicos especialistas e a questão da encomenda e da colocação de uma estátua seja decidida por pessoas que são especialistas em outras matérias.

A estética de uma cidade, quando os tempos não oferecem a possibilidade de que acabe nas mãos de administradores que possuam uma certa familiaridade com o bom gosto e com o senso comum, deve ser confiada a alguém que conheça o problema tão bem quanto os médicos especialistas no combate à febre amarela conhecem os que têm de enfrentar. As cidades, assim, evitariam de atravancar-se com tôdas essas esculturas banais, que nada significam e que, o que é mais grave, deturpam algum canteiro, como é o caso de certas esculturas que, não se sabe bem porque, celebram um ou outro índio levando amarrado à corrente ou, pior ainda, matando animais do sertão.

Um plano urbanístico da cidade deveria prever também o emprêgo da escultura, inclusive, porque não?, a escultura "abstrata". Não se pode negar que a "Unidade tripartida", de Max Bill, em grandes proporções, bem localizada e com muitos pontos prospetticos apropriados, poderia aumentar a harmonia de uma rua; contanto, naturalmente, que também a arquitetura, a sua côr, o jardim, a côr do fundo estradal, o desaparecimento de postes e das luzes penduradas no ar e tôdas as demais necessidades urbanísticas estivessem à altura daquela obra de escultura. Como o leitor já compreendeu, pensamos na cidade harmoniosa no sentido mais amplo da expressão; e, portanto, numa cidade ideal e num homem ideal, como tôdas as consequências morais e filosóficas que daí decorrem.

Talvez tudo isso não passe de idéias no vazio, sem alcance prático. Mas parece-nos útil ventilá-las, quase que para não renunciar a uma atitude polêmica cada vez mais necessária em tempos nos quais permanecer na superfície das coisas, em lugar de aprofundá-las, parece firmar-se norma geral.



49



Largo do Cambuci, São Paulo. Foi para lá "O Idílio" (O Torado de Pedra). O autor desta escultura foi o famoso escultor sueco Zadic. Porém, logo foi retirado e continua dormindo na Divisão de Parques e Jardins da Prefeitura.

Escultura em Lisboa.

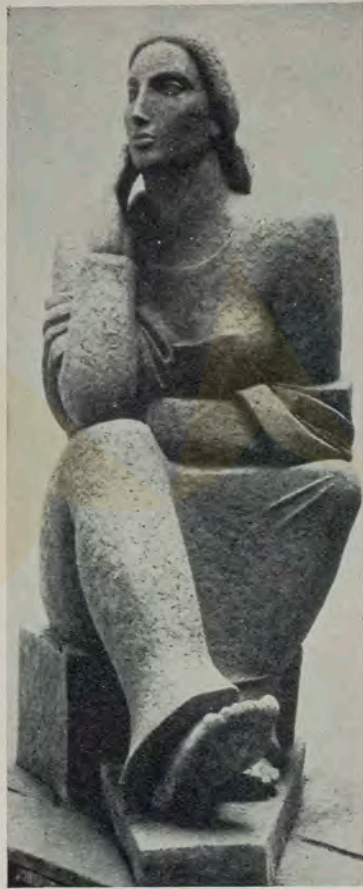


Estátua numa cidade italiana.





L. Nevelson, "Figura arcáica", pedra



Clara Fasano, "Penélope", Terracotta



L. Nevelson, "Criança e pato", Pedra. L. Kaplan, "Cavalo e cavaleiro".



Evolução da escultura norte-americana

Celita Vaccani

Como é do conhecimento de todos, a região que hoje constitui os Estados Unidos foi colonizada principalmente por anglo-germânicos de religião protestante, ao passo que no México, na América Central e na do Sul a arte européia se infiltrou, simultaneamente com o povoamento, por intermédio da religião católica. Ora, enquanto esta estimula a sensibilidade estética e oferece ensejos artísticos ao arquiteto, ao pintor e ao escultor, aquela timbra por sua simplicidade e consequente carência de ornamentos.

De um modo geral se pode dizer que a civilização predominante foi a do lado leste iniciada em Nova Inglaterra por aqueles primeiros colonizadores protestantes, muito embora encontremos católicos entre os que se estabeleceram no Sul e no Sudoeste. Bem depressa se interessaram pelos problemas de educação mas não propriamente pelas artes plásticas, que só surgiram mais tarde no gosto pela arquitetura e pela pintura e, bem depois, pela escultura.

Entretanto, conforme aconteceu também no Brasil, o homem branco quando chegou à parte leste do Novo Mundo, que hoje é a periferia oriental dos Estados Unidos, encontrou muitas tribos de índios localizadas em várias regiões e que já se mostravam capazes de representar formas e cores. Esses índios, que foram classificados aproximadamente em 300 grupos tribais e falavam 7 grupos diversos de línguas, se achavam em graus diferentes de cultura traduzindo seu sentimento estético de acordo com suas aptidões, tendências e possibilidades.

Mas a evolução da escultura, que é o assunto deste estudo, se processou com a cultura do homem branco; de modo que apenas faremos ligeiros comentários sobre o caráter das formas interpretadas pelo índio norte-americano; sua civilização não pode ser comparada, nem a sua arte, com as dos Maias, Aztecas e Incas; mas, se observarmos alguns trançados de palha e certas peças de cerâmica feitos por tribos do Sul e do Sudoeste, encontramos por vezes, quanto aos aspectos decorativos, semelhanças com trabalhos de arte dos índios do norte do Brasil. Nota-se

mesmo que essa afinidade não coexiste apenas nos motivos artísticos geométricos, mas também nas características físicas dos próprios índios, conforme é fácil surpreender em fotografias de publicações especializadas. Cito como exemplo os índios da tribo Mavasupai, que vivem na banda sudoeste; chega-se a supor que aquela tribo ou veio da América do Norte para a região do Amazonas ou vice-versa.

Mas os índios norte-americanos se interessavam também por formas animais além da figura humana e dos ornatos e seus trabalhos são feitos com materiais diversos. Vemos então que, na primeira fase da escultura daquele país, eram usados com frequência o barro, o osso, o marfim, a pedra, a madeira, as conchas e o metal, todos os produtos apresentando interesse artístico, principalmente as máscaras e alguns cachimbos. Analisando tais trabalhos, verificamos que os índios não se interessavam em copiar fielmente a natureza; preferiam realizar uma simples interpretação de formas, e chamo a atenção para o caráter monumental de muitas esculturas executadas dentro desse critério.

Tratando agora da civilização que surgiu com a chegada do homem branco, observaremos a maneira pela qual a escultura se foi insinuando na vida do povo norte-americano e como se processou a evolução. Conforme se sabe, os primeiros colonizadores provinham de diversos países europeus que se localizaram naquela área enquanto os espanhóis e os portugueses ocupavam outras zonas da América. Conquanto aqueles pioneiros fossem originários de países diferentes, havia interesses comuns que os uniam formando a base sobre a qual se ergueu o povo norte-americano. Alguns desses interesses comuns eram: anseio geral de liberdade; e, em particular, da liberdade religiosa; bem como a esperança de melhor situação econômica. Muitos outros colonizadores aportaram no Novo Mundo por espírito de aventura e outros ainda para escapar à opressão política ou às guerras muito frequentes na Europa daquela época. Tais colonizadores, provenientes primeiro da Inglaterra e depois de outros países

do noroeste europeu, vendo-se obrigados a se adaptarem a uma natureza diversa e a um ambiente por vezes hostil, se localizaram em zonas distintas do país e se organizaram em colônias. Em seus trabalhos de arte, como lembrança ou homenagem às respectivas mães-pátrias, foram simplificando os estilos artísticos de seus países de origem, e dessas estilizações nasceram as características da arte norte-americana. Dessa época surgiram certas tendências artísticas hoje conhecidas por *Shaker* e *Pennsylvania German*, segundo a palavra autorizada de Ewin O. Christensen, ou por *Pennsylvania Dutch*, conforme a última se tornou mais conhecida.

Havia artesãos da seita dos *shakers* trabalhando nas regiões leste e médio-oeste do país, e suas obras apresentam especial simplicidade e pureza de formas que bem expressam o espírito dos que as criaram. Construíam casas de madeira, interessavam-se bastante pela decoração dos interiores e dos mobiliários que fabricavam. Além disso, os primeiros colonizadores da Nova Inglaterra também ornamentavam seus lares com retratos de família, fazendo assim surgir aos poucos o interesse pela pintura.

Inglese, holandeses e suecos preferiram localizar-se na zona leste do país, onde se dispersaram ao longo da costa; ao passo que os franceses que chegaram depois se decidiram a cruzar os grandes rios como o Mississippi e resolveram estabelecer-se em suas margens e desembocaduras. Já a região sudoeste, incorporada mais tarde aos Estados Unidos, foi desde muito cedo colonizada pelos espanhóis.

Assim, enquanto a maioria dos primitivos colonizadores era constituída por protestantes e puritanos, os latinos eram católicos; as ordens religiosas, estabelecidas na Califórnia, ali levantaram missões e igrejas. Nas construções para fins religiosos erguidas no sudoeste, notamos a influência do trabalho do índio norte-americano em certas obras ingênuas que criaram. Na região do Novo México o sentimento latino prevalecia no estilo cognominado *colonial espanhol* e na arte gens de teor primitivo e depois as encarnavam.



Milton Hebal, "Rotação", Madeira e bronze, 1949.



Walter Midener, "Falcão ajoelhado", Latão martelado, 1952.



David Hare, "Figura com pássaro", Aço e ferro, 1951

Ainda nesse suporte faziam painéis singelos para ornamentação.

Sobre essa base veremos então surgir a escultura, insinuando-se por intermédio de trabalhos populares e por certas constantes de detalhes visando a tornar mais agradável o lar. Encontraremos tanto em certos detalhes arquitetônicos como na decoração do mobiliário formas ornamentais de nítida intenção artística. Por exemplo, encimando uma cumieira ou um portal, muitas vezes aparecem cataventos ou insígnias: anjos, cavalos, pássaros, peixes, etc. Durante a fase da arte popular, a figura humana é sempre apresentada vestida, respeitando a tradição do puritanismo.

As primeiras esculturas realizadas pelo homem branco eram esculpidas em madeira e tinham finalidade ornamental. Já na segunda fase, o material usado ainda era a madeira, porém policrômica. Apresentam especial interesse artístico e sensível espírito prático os trabalhos geralmente chamados figuras de prôas representando bustos de índios, figuras de mulheres, e até mesmo zoomórficas e que também eram colocados como insígnias na entrada de restaurantes, hotéis, lojas e carroses. Por essa época a águia de asas espalhadas se foi tornando símbolo nacional.

Assim pois, as duas fases da escultura que surgiu nos Estados Unidos no período colonial tinham caráter de arte popular; ela era feita de madeira; ao passo que a da era republicana inicialmente se baseava em módulos acadêmicos que caracterizam a terceira fase; principiou a ser esculpida e ulteriormente foi fundida em bronze.

Esse teor artístico prevaleceu até à época da I Grande Guerra; depois chegaram as tendências da arte moderna, e com isso principiou uma verdadeira revolução estética, abrindo-se de então por diante a quarta fase da escultura norte-americana, com maior interesse pela livre interpretação das formas e o prazer de trabalhar nos materiais mais diversos.

Peço permissão para aludir às artes no Brasil quanto a certos pontos de correlação. A partir de 1913, com a exposição de Lasar Segall, e de

1916 com a exposição de Anita Malfatti, as artes plásticas no Brasil se expandiram segundo os influxos de novas expressões estéticas reagindo contra as formas acadêmicas. Isso se objetivou mais decididamente com os resultados da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, realizada em 1922. Nos Estados Unidos foi com a apresentação da mostra colossal conhecida por *Armory Show*, e que se inaugurou em Nova York em 1913, que pela primeira vez o povo norte-americano pôde ver, apresentadas por vários artistas, as formas de arte moderna e compreender o "Espírito Novo", conforme se dizia, que já reinava nos centros artísticos da Europa daquela época. Observa-se então que ao adotar o novo movimento, a escultura norte-americana tinha muitas das características formais do expressionismo e do cubismo.

Devemos lembrar também o influxo, ainda, dos mais célebres escultores franceses do final do século XIX e início deste com Rodin, Bourdelle, Maillol e Despiau; e a seguir o das obras de diversos artistas estrangeiros pioneiros da arte moderna; de fato atuaram no desenvolvimento e renovação da escultura norte-americana.

Houve influências dos artistas alemães como Barlack e Kolbe, bem como do grupo da *Bauhaus* e, em particular, de Moholy-Nagy quando trabalhou nos Estados Unidos e estimulou principalmente o aparecimento da escultura no Espaço.

Percorrendo a metade oriental dos Estados Unidos notei, durante minha estadia desde setembro de 1953 até julho de 1954, a atuação de um grande movimento de arte moderna estimulando as artes plásticas, muito embora verificasse que um número relativamente pequeno de artistas prefere se expressar pelos cânones acadêmicos. Se analisarmos a escultura monumental, teremos a impressão de que o módulo oficial ou preferido pelas autoridades governamentais ainda é de teor acadêmico. Foi o que averigui em monumentos erguidos recentemente ou ainda em execução. Por exemplo: o que glorifica a Marinha dos Estados Unidos na II Grande Guerra Mundial, o *Marine Corps Memorial*, da autoria de Felix W. De Weldon, em Washington D.C.; e o da importante

Vitória, que celebrará no granito a segunda batalha de Yorktown, obra de Oskar Hensen.

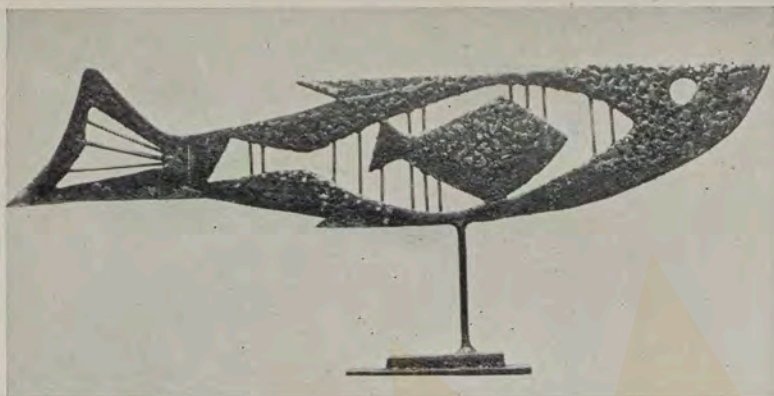
Todavia, considerando agora o movimento de arte no Brasil da atualidade, notamos a coexistência das duas correntes: a acadêmica e a moderna, ambas operando ativamente estimuladas pelos salões oficiais de Belas Artes que premeiam igualmente os artistas das duas correntes.

Segundo ouvi comentar, o atual movimento artístico dos Estados Unidos deve muito da sua importância e rápida evolução ao presidente Franklin Delano Roosevelt, pelo estímulo e pelas oportunidades que facilitou aos artistas; de modo que em 1932, quando a nação ainda se debatia sob a terrível crise econômica que principiara em 1929, uma nova era surgia para os artistas com o apoio governamental.

Declarei que a escultura da América do Norte era arte recente porque até meados do século XVIII os escultores agiam sem uma sistemática didática e técnica. De fato, só no fim do mencionado século encontramos o artista que por suas excepcionais qualidades é reconhecido como o primeiro escultor norte-americano: William Rush (1756-1833). Antes dele já outros se faziam notar pela elaboração artesanal; principalmente McIntire; mas em Rush havia a capacidade de interpretar alegorias e símbolos muito do gosto da época ao mesmo tempo que fazia expressivos retratos, como vemos em alguns dos bustos de sua autoria. Trabalhando comumente em madeira, também realizou obras de arte religiosa, além das afamadas figuras de prôa.

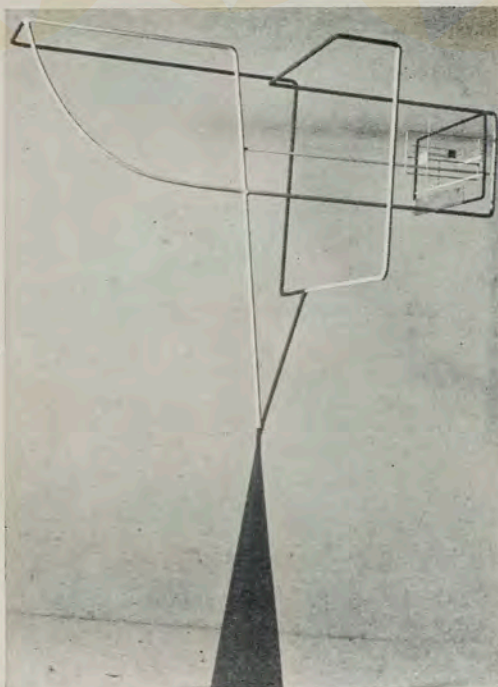
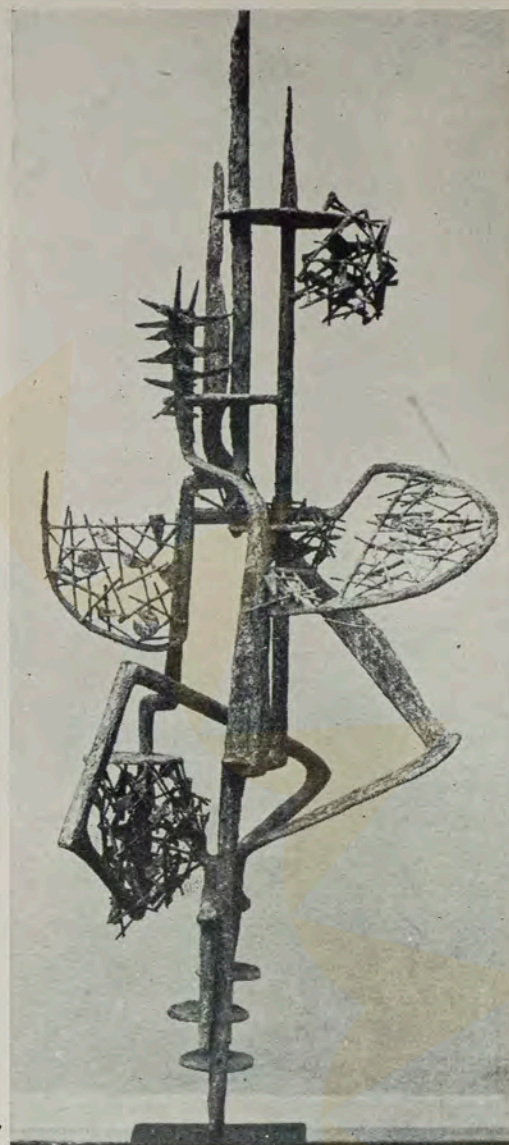
Entre os artistas estrangeiros que estiveram nos Estados Unidos naqueles longínquos tempos, cumpre destacar o célebre Jean Antoine Houdon, em 1785. Conquanto fosse um dos maiores escultores do mundo de então, não exerceu influência decisiva no ambiente artístico norte-americano que naquele período era pouco propício.

No entretanto, em Filadélfia, o grande centro da arte que surgia, diversos artistas plásticos tentaram fundar em 1791 uma escola de Belas Artes, só o conseguindo em 1805, com a *Pennsylvania Academy*. Pouco depois se iniciaram no país as



Jules Struppeck, "Peixe", Latão e aço.

Herbert Ferber, "A Chama", Chumbo e solda, em armação de vergalhões, 1949.



Theodor Roszak, "Construção espacial", Arame de aço pintado, 1943.

exposições públicas, estimulando assim os meios interessados. Outra data marcante para as artes nos Estados Unidos foi 1812, quando o pintor John Vanderlyn pintou pela primeira vez uma figura feminina completamente nua. Refiro-me à tela *Ariadne em Naxos*.

Outra data importante ainda: 1825, quando John Frazee fez a primeira escultura em mármore nos Estados Unidos, o busto de John Wells que se vê na Broadway, em Nova York. Aprendeu a trabalhar na pedra em seu próprio país; após talhar como simples artesão estelas funerárias, se tornou artista capaz de arrancar do mármore vida e expressão como notamos, por exemplo, no busto que esculpiu de Thomas H. Perkins.

Enquanto isso, aqui no Brasil surgia em 1829 a primeira exposição feita ainda em caráter privado pelos alunos da Academia Imperial de Belas Artes; só em 1840 se iniciaria o Salão Nacional. Até tal época, a arte nos Estados Unidos era orientada por certos elementos apaixonados pelos assuntos artísticos e que agiam como verdadeiros patronos, quando em 1826 um grupo de artistas decidiu fundar a *National Academy of Design* em Nova York. Quarenta anos depois, na mesma metrópole (que é uma porta aberta às comunicações com o mundo artístico europeu, a que se tornou o maior centro de arte do país) foi criada uma Sociedade de Belas Artes que passou a exercer influência preponderante no desenvolvimento artístico norte-americano. Refiro-me à *Art Students League of New York*.

Quanto à primeira metade do século XIX, há que evocar a obra de Hiram Powers. Enquanto se aperfeiçoava na Europa, recebia no seu estúdio de Florença a visita de inúmeros norte-americanos que o prestigiavam adquirindo trabalhos que remetiam à pátria. Por essa forma chegava aos Estados Unidos arte imbuída do espírito italiano. Entre outros escultores dos meados do século XIX podemos destacar William Rimmer e Thomas Crawford. O primeiro é mais apreciado agora do que no seu tempo, devido ao seu espírito independente e precursor. Crawford distinguiu-se pela escultura monumental.

Naquele tempo os artistas norte-americanos que iam à Europa preferiam fixar-se em Roma ou em Florença.

A essa altura o mundo artístico norte-americano foi sacudido por um acontecimento inédito quando o escultor Clark Mills fundiu em bronze a primeira estátua equestre em seu país. Trata-se do monumento a Andrew Jackson, erguido em 1856 no Jackson Square, em Nova Orleães. Contemporaneamente quase, outro escultor fez idêntica façanha, quanto ao monumento dedicado à memória de George Washington e que se acha em Nova York no Union Square.

Depois se ergueram muitos monumentos através do país, especialmente após a Guerra Civil, para homenagear seus heróis.

Deve-se notar que então a escultura fundida em bronze se tornava mais importante nos Estados Unidos do que a escultura esculpida em pedra. Outro artista importante, já da segunda metade do século XIX é August Saint Gaudens, considerado por muitos o maior escultor da nação. Um dos mais famosos trabalhos desse irlandês emigrado é a estátua *Lincoln de pé*, que se vê no Lincoln Park de Chicago.

Enquanto isso a escultura de Rodolfo Bernardelli se tornava célebre aqui no Brasil situando-o entre os maiores escultores das Américas. Não resta dúvida que a vida e a arte de Saint Gaudens têm algo em comum com as de Bernardelli.

Outros artistas famosos por suas esculturas foram: Daniel Chester French, autor da insígne estátua de mármore de Lincoln em Washington D.C.; e Gutzon Borglum, autor das monumentais cabeças de Washington, Jefferson, Lincoln e Theodore Roosevelt, esculpidas em rocha viva nas Montanhas Negras do Estado de Dakota do Sul. Observando o panorama da arte norte-americana, se pode verificar que no final do século XIX ainda dominavam as tendências acadêmicas, isso só se tendo modificado no começo do século XX com o advento das novas formas. Como iniciadores desse movimento quanto à escultura, notamos entre outros: Gaston Lachaise, Zorach, Robert Laurent, Alexandre Archipenko e John B.

Flannagan; êste demonstra em sua obra acentuada afinidade com a escultura dos índios, conforme é fácil se averiguar.

E' viajando que sentimos ser a arte um espelho exato em que se refletem o temperamento de um povo e os ideais das suas respectivas épocas. Nas 16 cidades da faixa oriental dos Estados Unidos que visitei a convite do Departamento do Estado, prescritei o ideal da escultura contemporânea através da evolução artística e espiritual do seu povo. Percorrendo 26 institutos entre universidades e centros só de arte, empreendi diversas pesquisas sobre o ensino da escultura. Comparando a maneira de sentir dos brasileiros com a índole e o ritmo de vida dos norte-americanos, notei diferenças sensíveis. Isso se torna perfeitamente compreensível e natural se nos reportarmos ao período da colonização recordando que os Estados Unidos foram colonizados por povos anglo-germânicos protestantes e o Brasil por portugueses católicos. E' realmente ideal bem típico do norte-americano querer obter unidade de uma variedade. Observando essa característica por um outro plano, o político, vamos encontrar os seus Estados com leis próprias mas todos juntos constituindo uma única e magnífica nação.

O povo norte-americano, ao mesmo tempo que admira a ordem e a serenidade, se apaixona pelo dinamismo. Há que comentar também o caráter internacionalista, pois tôdas essas preferências se refletem de modo evidente na arte contemporânea da nação. Tal internacionalismo tem base real muito forte, já que os artistas descendem de uma variedade de diferentes ancestrais estrangeiros. Mas a influência herdada não é tudo; existe a indireta, que atua por intermédio daqueles que estudam em grandes centros europeus e ainda a dos professores estrangeiros que lecionam em universidades e institutos de arte do país. Como exemplo quero citar nomes de artistas de fama internacional como: Carl Milles que durante muitos anos trabalhou em Bloom Field Hills; e o mestre Ivan Mestrovic que encontrei lecionando na Universidade de Siracusa. Convém assinalar ainda a projeção de Lipchitz e o influxo, à dis-



Archipenko, "Andando", Terracotta, 1951.



Helen Beling, "Figura em pé", Bronze.

tância, de Henry Moore e Marino Marini. Como centros de arte da área que percorri durante dez meses devo citar, além de Nova York, Chicago, Filadélfia, Boston, Detroit.

De um modo geral notam-se várias influências; as de origem européia, em que predominam as fontes anglo-germânicas e latinas; e as de origens negra e oriental. Cumpre assinalar a admiração pela arte primitiva e do período medieval, assim como a da era pré-colombiana. Na escultura norte-americana encontramos reunidas as características das quatro grandes raças humanas: a branca, a negra, a amarela e a vermelha. E foi dos princípios observados nas artes dessas diferentes raças em várias épocas e interpretadas por diversos povos que os artistas dos Estados Unidos sintetizaram e criaram a sua atual escultura. Esta acha-se orientada no sentido de uma estética moderna, muito embora na que se anexou à arquitetura se sinta por enquanto acentuada influência acadêmica. Ainda assim, artistas como Milton Horn demonstram liberdade de interpretação.

Eis as principais tendências em voga: trabalhar em diversos materiais para desenvolver técnicas diversas bem como para apurar a sensibilidade do espírito criador. A madeira, a pedra e o metal são materiais familiares ao escultor norte-americano; a cerâmica está desenvolvendo-se.

A obra talhada diretamente na madeira ou na pedra é executada comumente. Os metais também são trabalhados de modo direto por meio de soldas ou pelo martelar de chapas de cobre, chumbo, etc. A fundição em bronze da obra de arte não é tão usada pelos artistas norte-americanos como o é entre os nossos; porém muitos escultores estão aptos a realizá-la eles próprios, como no caso de Jules Strupcek e Dorothea Denslow que, como ótimos mestres que são, também a ensinam aos seus discípulos.

O terceiro interesse dos escultores norte-americanos é assinalado pela escultura tanto em volume como no espaço. Na primeira predomina a tendência de formas exageradamente abertas ou fechadas. Nas composições em formas abertas preferem conservar espaços negativos entre os es-

paços positivos; ou então apreciam intercalar espaços entre formas e linhas. Nas composições fechadas descobrimos frequentemente a forma original do bloco, quer seja geométrico ou rude. A escultura em volume apresenta ainda inspiração abstrata que se objetiva no interesse de inventar formas e alternar luzes e sombras.

A escultura no espaço tem como principal objetivo criar formas, equilíbrio de massas e ritmo no espaço. Assim, procuram criar em vários materiais esculturas conhecidas por *construções* ou *estruturas*, *composições espaciais* e *mobiles*.

As *construções* ou *estruturas* são obtidas trabalhando diretamente no material, quer seja a madeira, a pedra ou o metal. Mas esse tipo apresenta uma variedade de interpretações formais: desde a que é obtida exclusivamente por forma cortada em placas de superfícies planas ou curvas dispostas em diferentes posições até a que se consegue pela composição de vergalhões ou fios de arame.

A *composição espacial*, de certo modo se assemelha à técnica anterior, mas nesse gênero de trabalho o artista prefere usar o metal em varas para organizar desenhos, ou fazer verdadeiras superfícies pela disposição de vários fios colocados ordenadamente. Assim podem ser realizadas formas figurativas ou abstratas.

Quanto ao *mobile*, foi criado recentemente por Calder, hoje de fama mundial, e representa uma síntese dos ideais estéticos da época. Na minha opinião, o principal objetivo do *mobile* é unir em moderna interpretação artística um arranjo de diversas formas em diferentes cores e em vários materiais. Tais formas são apresentadas de maneira atraente, dispondo de movimento, ação e mecanismo. Vemos assim que Calder conseguiu exatamente, no trabalho que criou, transferir para as artes plásticas um ideal do seu país, que é o de obter unidade de uma variedade. Contudo, há quem, como Fred Dreher, não considere o *mobile* uma escultura e sim outra inovação plástica em que a cinemática seria imprescindível.

Voltando a comparar a evolução da escultura brasileira com a da escultura norte-americana, con-

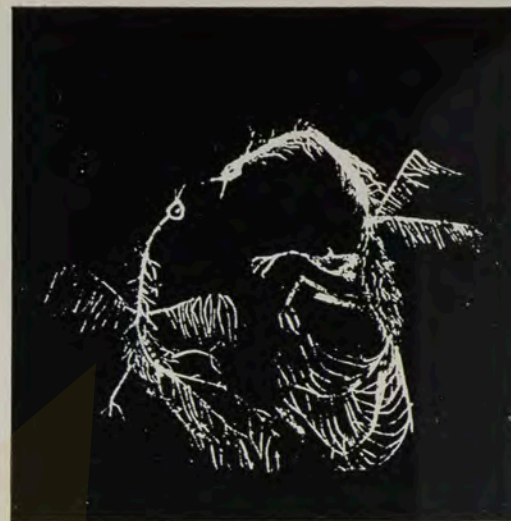
cluimos que nos Estados Unidos a corrente acadêmica não chegou a ser implantada de início tão fortemente como no Brasil. Quanto a nós, devemos recordar no caso a atuação da Missão Francêsa de 1816, conhecida por Missão Lebreton e que, o convite do Conde da Barca, veio ao Brasil estimular e desenvolver o nosso ambiente artístico. Resultou a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que mais tarde se transformaria na Escola Nacional de Belas Artes. Hoje em dia existem nos Estados Unidos, notadamente em Nova York, sociedades artísticas inteiramente devotadas ao desenvolvimento da escultura, como: *National Sculpture Society*, *Sculptor Guild* e *Sculpture Center*. E ainda outras sociedades de Belas Artes que atuam através do país estimulando as artes plásticas, como a *Artist Equity Association* e a *American Federation of Arts*. Em minha viagem tive o ensejo de conhecer as três entidades que se dedicam particularmente à escultura, e me impressionou sobremaneira o trabalho que realizam. De fato, cuido que nos Estados Unidos a escultura e a pintura se acham mais avançadas do que a arquitetura (não obstante a projeção internacional de arquitetos da rara amplitude de Frank Lloyd Wright, autêntico pioneiro). As razões disso são muito complexas e de ordem social e econômica cuja análise escapa a este estudo.

Durante minha excursão e estadia pelos centros principais de escultura da faixa oriental dos Estados Unidos não só me orientei quanto às obras dos seus escultores, estudando-as e analisando-as, como apresentei abundante material fotográfico de obras de escultores brasileiros e falei sobre a evolução dessa arte no Brasil. Os escultores norte-americanos interessam-se vivamente pelos trabalhos brasileiros e o que me disseram William Zorach, Vincent Glinsky, Jean de Marco, Egon Weiner, José de Creeft e Berta Margoulies e tantos outros significa a ansia geral de um intercâmbio, do qual procurei ser intérprete e instrumento, ao percorrer aquele grande país cujo símbolo de nacionalidade é uma estátua, a da Liberdade.



"Briga de Galos", Desenho, 1950.

"Busto nú de rapariga", 1951.



"Briga de galos", Desenho, 1950.



"Cidade Medieval", Litografia em cores, 1953.

Zao Wou-Ki

Walter Zanini, Jari

Comparticipar sem se excluir parece-nos o essencial quando um chinês e um egípcio entram a fazer parte "de um modo de ver, sentir e pensar que seja implicitamente internacional" (Lionello Venturi). Por outras palavras: o problema está em assimilar o alheio e, no entanto, guardar as raízes nacionais que atuam como ascendência. Só assim se atingirá o terreno comum de expressão ao mesmo tempo una e múltipla, objetivo de quantos hoje nos vários continentes procuram a linguagem compatível com a nossa época.

O fenómeno é novo, pois nasce de circunstâncias sociológicas outrora inexistentes. Se tomarmos o exemplo das artes simultâneas da antiguidade averiguaremos que todas as complexas influências recíprocas que tais povos sofreram no tempo e no espaço (a ponto de ser impossível o estudo em separado de suas manifestações) não foram suficientes para estabelecer uma grande tradição internacional.

Uma das razões certas para esse advento insólito está na aceleração das comunicações. Na antiguidade os estilos sedimentavam-se antes de serem exportados; agora, são plasmados ao mesmo tempo nas várias partes do mundo. Esta é a era do simultaneísmo. Ultrapassou-se a arte que vulgariza outra introduzindo suas nuances de gênio (Grécia e Roma), ou a arte que não admitia nenhuma constante estrangeira (Egito). E' inútil falar em arte "italiana" ou "indú", por exemplo, usando o conceito clássico do termo. As condições de vida do nosso tempo impedem qualquer ilusão nesse sentido, e aí está como exemplo o absoluto mar-

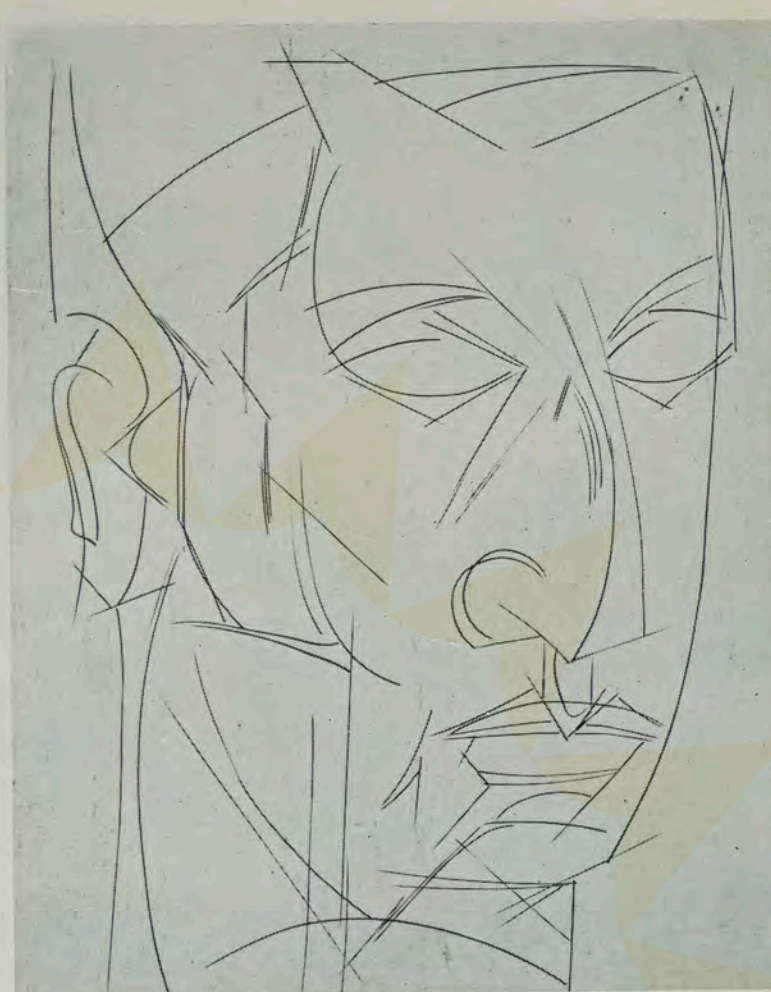
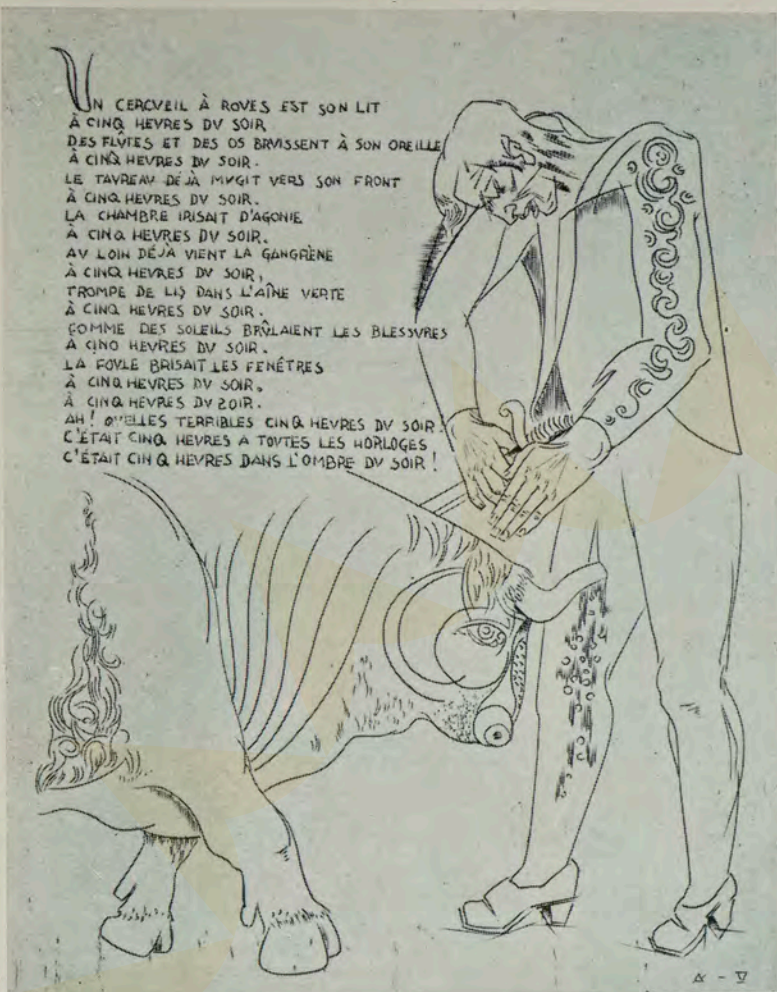
ginalismo da arte egípcia em relação aos países cuja cultura tem uma elasticidade internacional. Por certo esse marginalismo desaparecerá assim que seus artistas entrarem em contactos frequentes com as manifestações dos mestres contemporâneos. Caso contrário, permanecerão distantes e apenas exóticos. Mas os contactos devem ser positivos, de permuta, do contrário se voltaria ao marco zero se um indú se esquecesse do que aprendeu ao ver um pagode ou um mural de Ajanta, desprezando a lição profunda do seu meio para jogar às cegas nos quadrantes de Matisse ou Mondrian. Perder a ascendência nacional é dano quase tão grande quanto inutilizar a essência individual.

Bastaria citar os exemplos da gravura chinesa, das telas do indonesiano Affandi e das litografias cromáticas do chinês Zao Wou-Ki; tiveram a coragem de adotar padrões de vigência universal mas respeitaram tudo quanto tinham no sangue e que herdaram da raça e da sua terra. Comparticipam de um *habitat* maior, mas não excluem o que lhes é autóctone.

Ilustremos estas idéias gerais particularizando o caso do jovem chinês Zao Wou-Ki nascido em Peiping em 1920, aluno da Escola de Belas-Artes de Hangchow (de velha tradição técnica mas que admitia estudos de gente como Paul Klee); foi nomeado professor de desenho de sua Universidade em 1941 mas em 1947 seu antigo professor Lin Fong-Mien o chamou para Paris. Agora vive com a esposa na Rue du Moulin Vert onde pinta e compõe música. Tem exposto na Galerie La Hune,

em Paris, na Galerie Gerald Cramer, em Genebra, e se tornou o artista mais popular na II e na III Bienal Internacional de Litografia em Côres. Sua primeira exposição nos Estados Unidos foi em 1952 na Cadby-Birch Gallery, de Nova York. Críticos como Bernard Lorival e poetas como Henri Michaux falam de sua atmosfera translúcida e do seu desenho suave. O Museu de Arte de Cincinnati o divulgou nas Américas com o catálogo especial que publicou com reprodução de material cedido por Ross Sloniker, Louis E. Kasn e Nesto Jacometti. Em breve será publicado um catálogo geral de suas litografias, pelo editora Klipstein & Co.

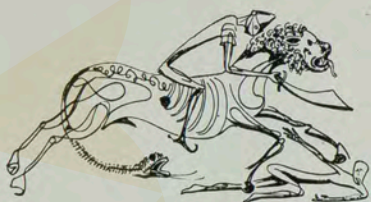
Será um figurativo, ou um abstrato? Melhor seria dizer que tende do primeiro módulo para o limiar do segundo. Aproveita os recursos gráficos admiráveis da caligrafia chinesa mas logo se evade da conotação do real, interiorizando-se e expressando-se numa atmosfera em que tudo é evocado em apoteose de tons e signos. Esta libertação para o espiritual está bem nas grandes linhas da moderna pauta ocidental. Seus quadros tremulam na nossa frente com linhas finíssimas e ondulantes sulcando um espaço de infinita estrutura de tons sem peso. Prezamo-lo na fidelidade da mnemotecnica pois vemos uma cidade medieval holandesa certos de que ela apresenta o ar de quermesse de qualquer aldeia chinesa num dia de espetáculos Noh. Mas quem levou Zao Wou-Ki para a frente foi a arte do Ocidente e mais do que todas, a de Klee.



Uma das páginas do "Canto Fúnebre a Ignacio Sanchez Mejias", de Garcia Lorca, 1949.

Outra gravura sobre cobre, para o mesmo poema.

O buril de Abraham Krol



Gravura sobre cobre com o buril. "Um dos Cavaleiros do Apocalipse".

"A la memoire", Prancha gravada com buril.



Com a vocação hierática do escriba de raça milenar que acha demasiado dócil o palimpsesto e o pergaminho, Abraham Krol exige para a sua arte o suporte perene; grava sobre cobre. Sua mão, serva dos seus nervos, exige o estilete incisivo; por isso, trabalha com o buril. Para exercício de interpretação dos grandes signos fez estágios no texto do *Apocalipse*, essa oferta de imagens plásticas e de mistérios simbólicos. Natural que mais tarde, em se tratando de livros, tivesse o direito a opções; e então escolheu textos de escritores com os quais sentisse analogias: Rimbaud (*Uma Temporada no Inferno*); Kafka (*O Médico Rural*); Lorca (*Canto Fúnebre para Ignacio Sanchez Mejias*). Mas faz questão de gravar também as palavras, pois aprendeu com Mallarmé que os temas têm necessidade de uma representação tipográfica digital variável segundo os motivos preponderante, secundário e adjacente.

Gravador das excessões históricas, dos ciclos trágicos, vive debruçado sobre a sua banca, da mesma forma que os escribas antigos se apoiavam sobre os escabelos profissionais. E os assuntos de suas gravuras nascem de duas matrizes. De sua imaginação, que não precisa criar desenhos similares ao fantástico medieval nem ao subconsciente surrealista porque se abebera em reservas milenares do Oriente; compondo, ele então pelos diapasões de Isaías e Daniel. A outra matriz é certa poesia alheia equidistante do épico e do elegiaco; uma página de poeta que ele grave passa a ser uma cártula.

Sua arte não colhe a rotina, o estatístico, está atenta à excessão, às crises dramáticas, aos estados de alma das coletividades e do ser. É um artista para as atmosferas históricas, à disposição do destino; como o elemento do côro da tragédia grega é veículo da voz das sibilas. Por isso, detesta a conotação imediatista, o "croquis"

da crônica, pois não trabalha para o cotidiano e sim para as horas graves. Não faz desenho de instantâneos fugidios; não trabalha para o tempo, está a serviço da permanência. Como testificador, exige que fique em forma gráfica e não oral aquilo que testemunhou e que assevera. Abomino o alto-relêvo, que mais tarde se torna rombo e gasto pelo tato da curiosidade; por isso, adota o sulco, o vinco, onde o estilete esconde na entranha mineral do suporte o relato, da mesma forma que a agulha impregna na memória da gelatina a acústica apta a colher Bach e Vivaldi.

Para ele, que a faz, a gravura não é dicção; é trabalho testemunhal de perduração. Para os outros é que ela será, depois, oral.

De modo que a sua arte, conforme se desprende da exposição no Museu de Arte de São Paulo, não se correlaciona com a do comum dos gravadores. Estes assistem e transmitem diretamente, como Daumier ou Gavarni. Nesse sentido, Abraham Krol lembra Jules de Bruycker. Vendendo o material do judeu da Rue des Beaux-Arts, se pensa muita vezes no belga de *La Mort en Flandre*. Têm em comum já não digo a herança de Bosch e de Bruegel, porém algo anterior, mais antigo e emanente, a linguagem gráfica e tabélica da História. Comparando-se as criaturas sentadas em cadeirões hieráticos de Krol com as velhas da água-forte *Sala de Espera* de Bruycker; comparando-se a fisionomia sofrida de *O Velho Serzidor* deste com a dos rabinos macerados daquele, se compreende sua confluência de intuítos. Tanto técnicos como dialéticos. Nêles, o registro da velhice, da morte, da hecatombe das coisas e dos seres, outorga à hegemonia da gravura um sentido de poema onde realidade e metáfora se alternam como a noite e o dia na fuga ao efêmero.

A escultura de Pola Rezende

Manuel Germano



"Sem Rumor", Bronze, 1954.

"Piedade", Bronze, 1955.



A atuação das mulheres nas paragens espaciais da escultura (decerto um acréscimo sublimador às suas faculdades matriarcais) é fenômeno já agora digno de estatística. Elas formam deveras um conglomerado de cujos componentes vamos citar alguns em ordem alfabética para não ferir susceptibilidades: Amelia Peabody, Anna Huningdon, Anita Weschler, Barbara Lekberg, Barbara Phillips, Berta Margoulies, Clara Fasano, Cristina Galvez, Dorothea Denslow, Dorothea Greenbaum, Dina Melicov, Elisabeth Nobiling, Elza Hutzler, Felicia Leirner, Gabi Cremisi, Germaine Richier, Helen Beling, Helena Simkhovitch, Hélène Sardeau, Hilda Goltz, Katherine Nash, Lily Garafulic, Louise Nevelson, Lucia Alarcon, Malvina Hoffman, Margaret Brassler Kane, Maria Martins, Mariana Pineda, Marina Nunez Del Prado, Mary Tarleton, Mary Vieira, Mina Harvaky, Nadine Effront, Nina Winkel, Pola Rezende, Priscilla Pattison, Sonia Ebling, Stella Tyler, Sylvia Shaw Judson, Teresa D'Amico e Zelia Salgado.

Dividem suas tarefas segundo tendências, influxos e opções, desde o neoclássicismo até ao concretismo. Pola Rezende, vivaz e temperamental, tem em sua escultura dois centros, como as elipses: um de teor arcáico, quase bizantino, e que a meu ver é a sua melhor maneira formal, que se manifesta em bloco singular ou dual, desde a peça hierática até ao grupo postado em ritmos e equilíbrios simétricos. O outro teor é participante, de tendência social, realista, onde peças isoladas ou imagens conjuntas constituem presenças reais.

Essas duas modalidades acham-se presentes na exposição que ora se inaugura no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Exemplos viáveis do teor arcáico seriam *Cristo e O Crucificado*. Esse primeiro centro da área elíptica que forma a sua maneira oblonga, deve ser mais sincero, racial, herdado de culturas do mar Negro ou do Mar de Mármara, onde núcleos seculares como Bizâncio aglutinaram o peso dos símbolos ortodoxos. Lembro-me do alvoreço de Pola Rezende em Ravena nas igrejas de San Apollinare in Città e de San Apollinare in Classe. O trato plástico dado à imagem do *Cristo* (que parece um rabino de Trebizonda, é maciço, em quatro planos cônicos superpostos, redundando em efeito arcáico. *O Crucificado*, em tratamento longitudinal e transversal interceptando-se, ainda é mais primitivo, sendo egípcio dos pés à cintura, e bizantino daí para cima.

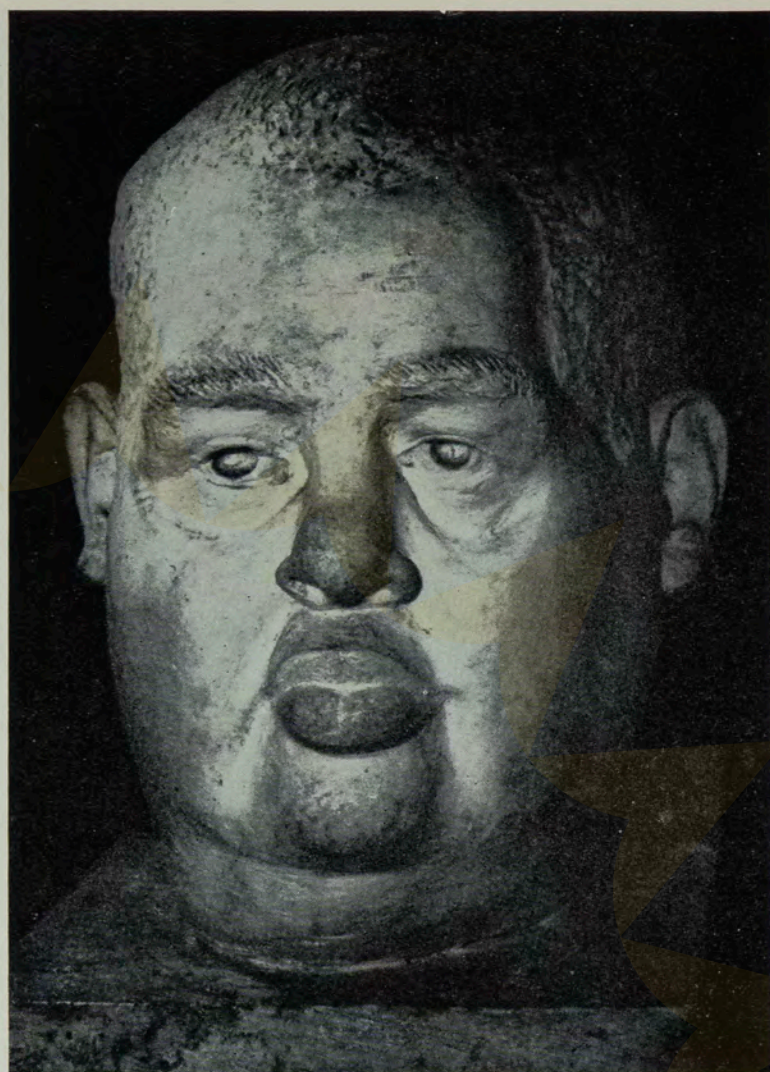
Exemplos típicos do teor neorealista seriam o bloco monumental *Sem Rumor* e as cabeças de Geraldo Ferraz e Edoardo Bizzarri. O segundo centro da sua maneira artesanal comprova de maneira direta e categórica a sua vocação para a escultura e o grau técnico já atingido. A cabeça de Geraldo Ferraz é perfeita como anatomia, expressão e vida; a cabeça do prof. Bizzarri, além do mais, irradia personalidade interior.

Mas na modalidade neorealista existem em Pola Rezende duas variantes. De fato, a peça *Mãe e Filho* é neorealista no intento humano, mas é fácil se notar uma reminiscência do hieratismo no contraste da figura materna servindo de docel à figura filial. A macro-peça e micro-peça têm arranjo arcáico (que Henry Moore modernizou no seu jogo de aliterações plásticas). Ao passo que o bloco *Piedade*, se tem valor pelo jogo diédrico de angulações do encaixe das figuras, trai uma vontade simbolista de retórica.

Aliás, o problema da escultura está muito ligado à eloquência dos motivos, devido à sua longa tradição monumental. E o fato de Pola Rezende já dispor de um acervo que se diferencia em evoluções e onde o crítico pode avaliar e sentir os intentos sintáticos a situa na excelente companhia de Clara Fasano quanto à escultura arcáica; e de Berta Margoulies quanto à tendência de escultura social. Os dois aspectos se fundem em organicidade plástica.



*Prof. Edoardo Bizzarri,
Bronze, 1954.*



Geraldo Ferraz, Gesso, 1952.



"O Crucificado", Bronze, 1955.





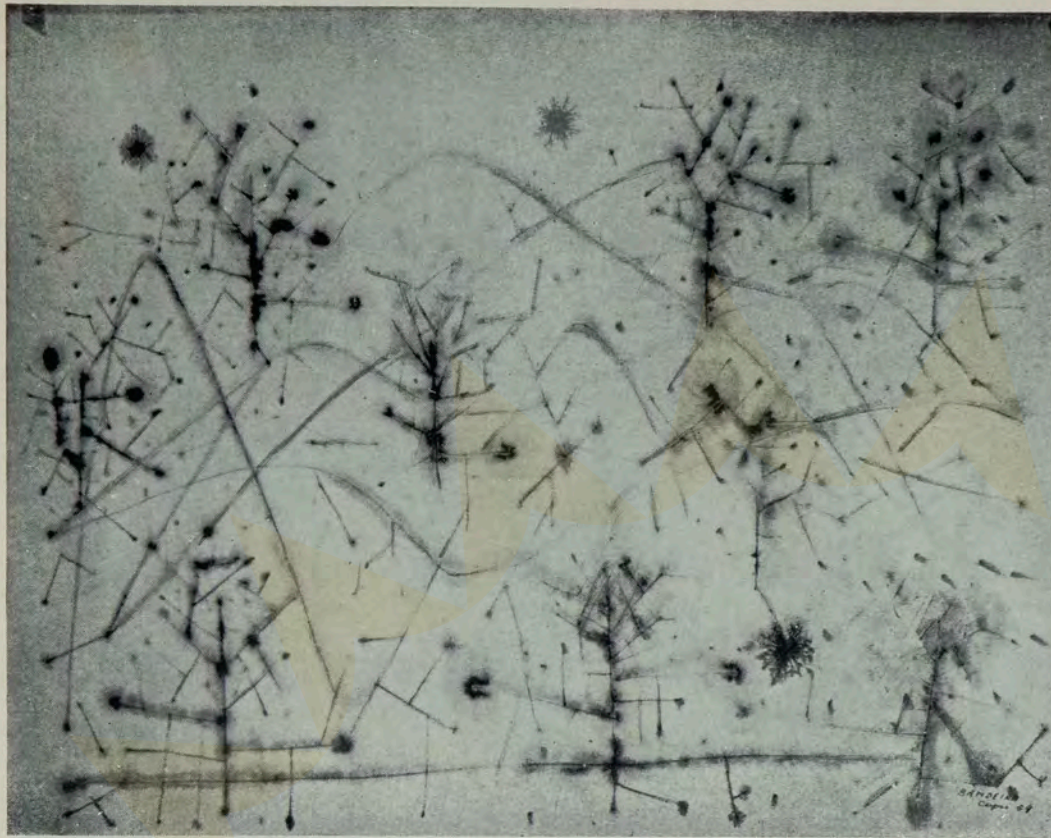
"Quermesse insular"

"Fiorisci, cara violetta".



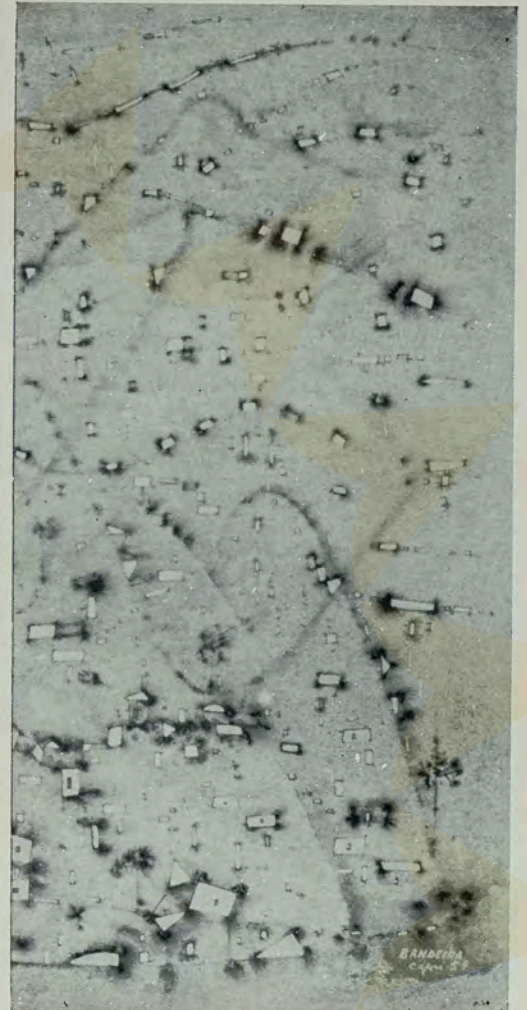
Antônio Bandeira

"Purificação de Capri"



"Visão órfica".

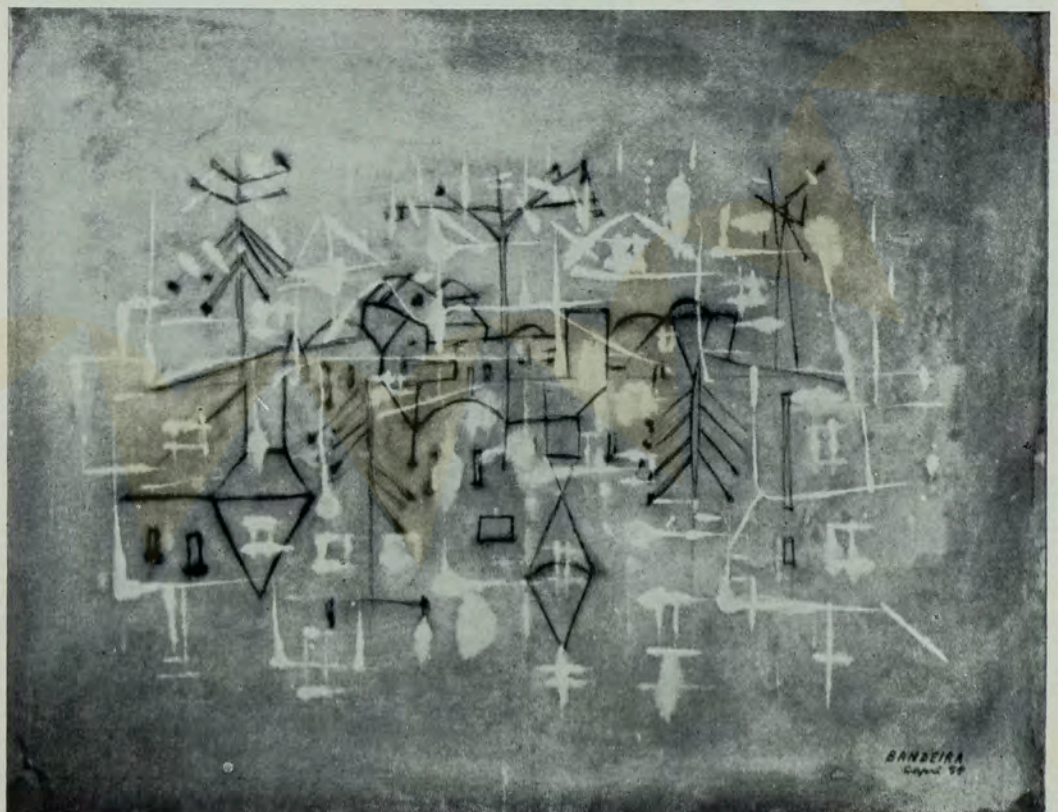
"Purificação de Capri". Detalhe.



59

Paulo após a temporada na Galeria de Arte de Copacabana, conseguiu mesmo a "Purificação de Capri". A ilha que lembra uma joia meridional, irradia cores orientais. Estando na baía de Nápoles, é como se estivesse no Egeu. Fibrila e reluz como joia ortodoxa. Suas cores são de pedrarias de coroa, de pátio, de palácio, de hórto de mosteiro grego. Se Antônio Bandeira a pintasse pelo processo do realismo mágico estaria fazendo reportagem internacional, já que Anacapri, por exemplo, está repleta de turistas truculentos. Purificou-a banindo o aspecto humano grotesco dos rastacueras que lá vão veranejar. Com um ritual próprio, colheu apenas a luminosidade, a atmosfera, a insigne e poupada atmosfera. O pintor fez um levantamento geográfico usando dispositivos poéticos. O nordestino instalou-se numa velha possessão ortodoxa. Aliás, é notória a capacidade de internacionalização do cearense...

"Urbanismo de Anacapri".



BANDEIRA
Capri 59

Na pintura nacional, os artistas do Nordeste sempre se caracterizaram pela procura de soluções aos problemas da luminosidade. Todos nós conhecemos as cores quentes de Cícero Dias; as refrações cromáticas de Aloísio Magalhães; e as estrias fibrilantes de Antônio Bandeira.

Mesmo quando se passaram para o abstracionismo (Cícero Dias de maneira ortodoxa, Antônio Bandeira por injeção de sensibilidade, e Aloísio Magalhães por sublimação técnica), levaram as fotosferas tropicais nas retinas e as deixaram pousar como pautas e rosáceas em áreas que lembram o aeroporto de Guararapes, no Recife.

Cícero Dias chegou ao prodígio sintético de pôr em todas as suas telas do período vanguardista da Escola de Paris um hino nacional cromático, dando ao módulo de Sônia Delaunay ou de Herbin (que adotou) a constante ambivalente do verde-amarelo: dir-se-ia que as suas cores são extraias de moendas. É um pintor cujas superfícies lembram folhas e frutas brasileiras. Antônio Bandeira, mais minucioso, cultivava em suas telas a arte da jardinagem tropical; mesmo em Paris, na "banlieu", se enleva em tratar de rosas, crisântemos e "bougainvilliers". Os dois se cuidam sempre em Apicucos. Já Aloísio Magalhães, mesmo estudando com Bazin e Hayter, não esquece o reverbero híbrido das margens do Beberibe e sonha transfigurar em átomos pulsáteis a atmosfera colorida dos mocambos.

Pintores intelectualizados, escaparam por isso às tentações do paroxismo dos "fauves", aproveitaram a fulguração do azôto nordestino para bem dispor em longitudinais e em curvas as refrações do arco-iris.

Cícero acrescentou à Escola de Paris o que De-wasne e Riopelle, ambos de países frios, não podiam outorgar; Bandeira acrescentou o que faltava na cosmogonia de faixas espectrais de Maria Helena Vieira da Silva; e Magalhães acrescentou o que Vasarely não conseguira.

Mas dos três nordestinos às voltas com os problemas de luminosidade, o único que podia por seu lirismo sensível, largar deveras o expressionismo latente a que obriga uma natureza como a dos trópicos, foi Antônio Bandeira. Dos três, ele foi sempre o poeta. Cícero nunca perdeu o influxo de Casa Grande & Senzala; o jovem Aloísio oscila entre o figurativismo e o abstracionismo. Bandeira se capacitou a ir além do problema da cor e atingir a solução da nuance e da gama; a perder, portanto, a fibrilação nordestina e conseguir, num estágio em Capri, fazer aquilo que Magalhães quis fazer com as suas *Vinte Paisagens de Pernambuco*.

E a verdade é que nesta série que expôs recentemente no Museu de Arte Moderna de São



"Três Marias", Gesso.

Caciporé Torres

"Figura reclinada", Gesso.



Nas duas bienais de São Paulo e na penúltima de Veneza, Caciporé Torres resistiu àquela tentação difusa que foram os setores de escultura internacional. As exposições coletivas mostram a cada passo influências bem mais do que analogias. Cleo Hartwig imita esporadicamente Alberto Viani; Helen Beling copia às vezes Masherini; Theodor Roszak repete o *mobile* de Calder; Walter Midener invade o galpão de Lardera; os vazios e as interrupções anatômicas das peças de Henry Moore inspiram os espaços lacunares de David Hare; os peixes minerais de Calder obrigam Jules Struppeck a criar faunas iquitológicas. E' verificação fácil de fazer que as peças de Marino Marini, Giacometti e Germaine Richier, que estiveram no Trianon e no Ibirapuera, desorientaram um pouco certos escultores nacionais que largaram a sua "constante" para lhes experimentar as soluções de volumes, espaços e ritmos. Isso não é um mal; antes, amplia o artesanato como pesquisa. Pode, todavia, prejudicar a personalidade criadora.

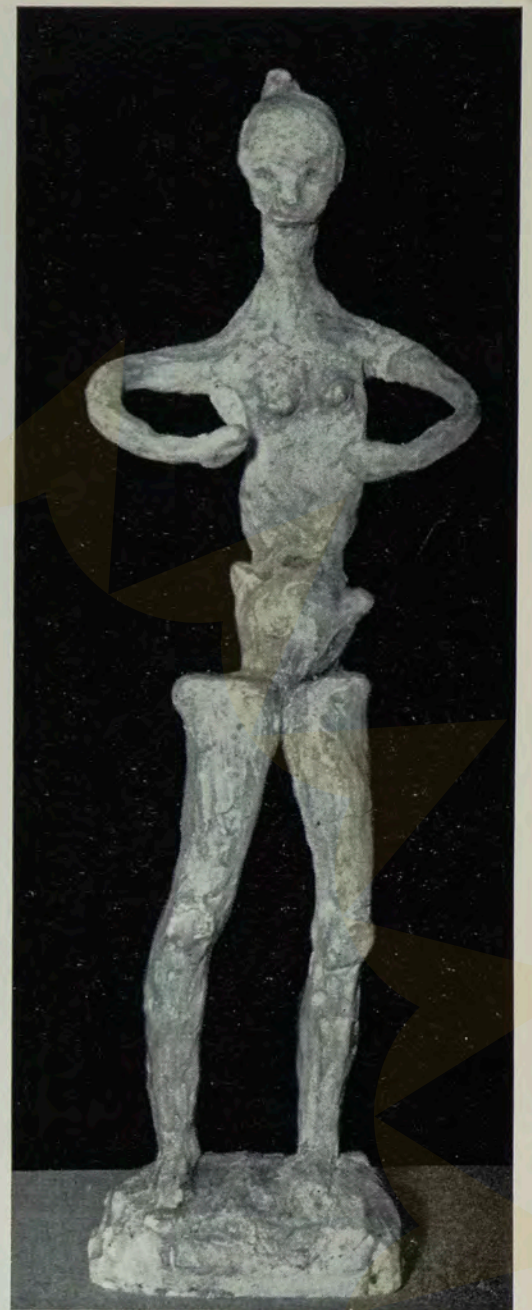
Caciporé, da primeira para a segunda bienal e desta para a exposição que fez recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo, evoluiu na linha própria e não na alheia. Se não variou de técnica, aperfeiçoou o seu expressionismo que, se apresenta analogias, será com as maneiras de Fabbri e Minguzzi. Isto é, ao invés de planos modelados em superfícies lisas, epiteliais, suas es-



"Sem Passaporte", Gêso.



"Rita", Gêso.



"Figura nua", Gêso.

61

culturas parecem ainda quentes do atrito das mãos, ainda retorcidas, sem o remate da revisão. Não tem o gosto pelo polido mármoreo de Viani, ou Brancusi; sente prazer em plasmar em terra e em humus. Se às vezes as figuras lembram à primeira vista a pressa artesanal da matéria condicionada ao efeito do préstido, da encomenda festiva, o exame ulterior indica que sua maneira provém de injunção telúrica.

Essa injunção que tanto é dialética quanto plástica, se prende à finalidade de apresentar criaturas (bichos e homens) no estado bárbaro da fauna e da humanidade. Sua arte é compartilhante e não de experiência pura. Há pesquisa de expressão (aliás, também nos desenhos anexados à mostra), e não de formal. A matéria para êle é massa para soluções e não elementos teóricos. Sendo o benjamin dos escultores nacionais, não podemos predizer se continuará na linha de Fabbri e Minguzzi, ou se levará avante uma analogia já entrevista com a maneira de Kaplan.

Se for versátil, no bom sentido de multiplicidade, como o onímido Mário Cravo Junior, poderá surpreender-nos adotando outros rumos. Desde já, porém, sua vocação apresenta através das peças expostas a garantia de uma personalidade e a evidência de um artista.



"Bicho Adolescente", Terracotta.



Tanga da Coleção do Museu Paulista, escavada por Harald Schultz na Ilha do Pacoval, ao lado do Lago Arary.



62 Cerâmica Marajoara

Rosy Frontini de Borba

Não se pretende com estas notas senão chamar a atenção sobre a cerâmica marajoara, por ser ela uma das mais belas que temos em nosso país, quer do ponto de vista plástico, quer do ornamental. Quando se toma contacto com a arte oleira dos brasilíndios um fascínio incomparável empolga o pesquisador, levando-o a aprofundar-se, mais e mais, nos problemas que a investigação suscita.

A cerâmica marajoara, de que se tratará no desenvolver deste trabalho, foi executada por indígenas brasileiros que habitavam a Ilha de Marajó.

Marajó acha-se engastada na foz do Amazonas "como um ovo na bôca de uma serpente" (1). A essa modesta denominação de "ovo" contrapõe-se a extensão da maior de todas as ilhas do numeroso grupo lá existente. De contornos bastante regulares, tem uma superfície de 47.954 quilômetros quadrados e está situada entre 0° e 2° de Latitude Sul e 48° e 51° de Longitude Oeste Gr. Relativamente à vegetação costuma-se dividi-la em duas zonas limitadas por uma diagonal nordeste-sudoeste, sendo a noroeste-sudoeste chamada "dos Campos" e, a nordeste-sudeste, a "das Florestas". De superfície quase plana, essa Ilha apresenta muito poucas elevações, das quais a mais alta não ultrapassa cem metros do nível do mar.

A Ilha de Marajó tem ao norte e noroeste o canal sul do Rio Amazonas; a nordeste e este o Oceano Atlântico; a sudeste e sul o Rio Pará; a sudoeste e a oeste o Rio Pará e a extensa zona dos canais que servem de comunicação entre os Rios Pará e Amazonas, chamados os Furos de Breves. Cercada por dois caudalosos rios e de nível muito baixo, a Ilha é sujeita a freqüentes e prolongadas inundações.

São bem distintas, e em número de três, as estações da Ilha. A "das chuvas", ou de "inverno", prolonga-se de dezembro a junho; a "estação intermediária" durante os meses de julho e agosto, com chuvas pouco abundantes, porém diárias ou em dias alternados e, por fim, a "estação da

sêca" ou de "verão", que vai de setembro até começo de dezembro.

Essas estações climáticas, a fauna e a flora exuberantíssimas daquele ambiente tropical, compeliaram muitos estudiosos a indagar quais as influências sofridas pelas populações indígenas que ali tinham o seu "hábitat". E pergunta-se quão intensa terá sido a ação do impacto da natureza zoológica e botânica, assim como a de todas as outras circunstâncias mesológicas sobre aqueles povos.

A resposta dada pelos fatos indica que eram forçados a imigrações contínuas em difíceis condições, pois somente podiam utilizar-se de rudes e frágeis pirogas, seu único meio de transporte. A consequência dessa permanente mobilidade, a própria formação da Ilha, e suas constantes inundações, impediram a criação de monumentos artísticos de maior porte e compeliaram os indígenas a exprimir sua arte empregando apenas o barro como meio plástico mais ao seu alcance. Pode-se considerar ainda que a cerâmica é, por sua natureza, material mais resistente que a madeira, tecido, trançado, etc., sendo esta, talvez, uma das razões por que os arqueólogos encontraram quase que exclusivamente objetos de cerâmica.

O primitivo nome da Ilha de Marajó foi o de "Terra dos Nheengaiabas", nome de origem tupi que provém do fato de terem os índios deste grupo linguístico, ao contacto com os habitantes da Ilha, julgando difícil ou incompreensível a língua destes. Prova-o a significação da palavra "Nheengaiaba", que, em tupi, quer dizer "incompreensível", como informava Vieira em suas cartas ao governo de Lisboa. Nestas cartas, o célebre catequista revelava a existência de vinte e nove tribos, entre as quais as dos Aruans, Mapuas, Anajás, Paucacas, Guajarás, Pixipixi.

A estas Betendorf acrescenta a dos Bôcas, Pauxis, Mamaianazes, Sacacas ou Joanes, das quais a última foi a mais importante, pois o seu nome foi dado à Ilha de Marajó, que se chamou então Ilha Grande do Joanes. Mais tarde, depois da

fundação da Cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará por Francisco Caldeira de Castelo Branco, em 10 de janeiro de 1616, os portugueses, estabelecendo-se no Rio Marajó-açú, passaram a denominá-la Ilha de Marajó.

Missionários, que nessa época penetraram nas selvas daquela Ilha, poucas informações deixaram a respeito dos indígenas que lá habitavam.

Apesar de vagas as reminiscências e tradições, a tribo mais repetidamente posta em evidência entre as várias outras que lá viveram foi a dos Aruans.

Os Aruans faziam parte da família "Aruak" cujo nome tem origem no de uma tribo venezuelana, que os espanhóis chamaram Araguakos. Os Aruaks viviam próximo aos tupi-guaranis na região amazônica, aos Caribes na costa do Continente que se estende para o norte até a Venezuela e aos Aimarás e Chibchas no planalto boliviano. Assim sendo, os Aruaks receberam, de todos esses povos, as diversas influências que se podem denominar de culturais.

Ladislau Neto e Uhle, baseados em estudos feitos relativamente a essas influências, formularam hipóteses sobre a ascendência dos Aruaks. O primeiro afirma descenderem eles dos Mounds Builders do Mississippi, que teriam vindo da Flórida, e que, passando pelas Antilhas, atingiram a costa sul-americana. Uhle, porém, julga-os possivelmente descendentes dos Chibchas vindos do planalto boliviano.

Helena Palmatary, por sua vez, em seu maravilhoso trabalho: "The Pottery of Marajó Island", diz: "É possível que tenha havido uma relação entre as culturas da América Central e a de Marajó, uma área cosmopolita, onde se estabeleceram pequenos grupos, vindos de pontos diferentes e com diferentes tradições".

Foram admitidos durante muito tempo os Aruans como os criadores da cerâmica de que se vai tratar, por terem sido possivelmente eles os mais proeminentes habitantes da Ilha de Marajó.

(1) — Farabee, 1921.



Tanga da Coleção do Museu Paulista, escavada por Harald Schultz na Ilha do Pacoval.



na época dos primeiros civilizadores brancos. Mas, como veremos adiante, não é certo serem estes índios os responsáveis pela cerâmica marajoara, executada, segundo pensam muitos, por um povo ainda anterior. Realmente não se encontrou, até hoje, qualquer elo que prenda a arte marajoara ao período dos Aruans. Todas as hipóteses sugeridas não passam de meras conjecturas. Um dos motivos que impedem esta relação é a falta de dados histórico-cronológicos daquela cerâmica, pois ainda não se realizaram estudos que permitam situar no tempo a época em que foram executados aqueles trabalhos de barro. Várias opiniões têm atribuído maior ou menor antiguidade às referidas cerâmicas, oscilando essas épocas com diferença de centenas de anos. Urge sejam executadas pesquisas de maior rigor científico, baseadas em conhecimentos da moderna estratigrafia arqueológica. Unicamente destarte poder-se-á desvendar importantes pontos desconhecidos da etnologia brasileira.

"A Arqueologia de Marajó", segundo Frederico Barata, em "Artes Plásticas no Brasil", "infelizmente, com algumas poucas exceções, só foi objeto durante muito tempo de mera especulação". De fato a carência de um trabalho rigorosamente científico, conduzia os estudiosos a conclusões falhas.

O interesse pela arqueologia marajoara data de menos de um século. Centenas de "mounds" (2) foram encontrados, entre os quais o mais célebre é o da Ilha do Pacoval. Assevera Frederick Hartt que, apesar de Von Martius ter mencionado a existência de urnas funerárias em Marajó, as primeiras pesquisas na Ilha foram feitas por seus assistentes W. S. Barnard, O. A. Derby e seu amigo Ferreira Penna, em 1870. Fundamentado nos apontamentos destes é que Hartt, em seu estudo sobre o Vale Amazônico, assim descreve a Ilha do Pacoval: "O lago Arary é um vasto lençol d'água situado perto do centro da grande Ilha de Marajó, ou Joanes, e comunicando pelo pequeno Rio

Arary com o estuário assim chamado Rio do Pará. Não existe carta do lago, mas conforme as descrições é muito comprido e estreito... Logo em frente à origem do Rio Arary, na margem oposta do lago, acha-se a Ilha do Pacoval, que na estação seca forma uma península, estendendo-se umas centenas de metros da margem oriental. Segundo Derby, a Ilha tem cerca de 200 metros de comprimento e 60 de largura na vasante do lago, ficando estas dimensões um tanto reduzidas na enchente. A sua forma é oval, tendo maior diâmetro proximamente na direção norte-sul". Na época das vasantes, esse cerâmio (3) no seu lado exposto à ação das ondas do lago forma um pequeno barranco que revela a estrutura interna das camadas superpostas da Ilha entre as quais se encontram os mais variados objetos (pratos, copos, potes, vasos, vasilhas, ídolos, tangas, urnas) cinzas e barro queimado.

Ladislau Neto, que visitou a Ilha em 1872, ali realizando longas pesquisas, fazendo escavações, achou que as camadas inferiores continham o melhor material cerâmico, enquanto que o de inferior qualidade se encontrava na periferia. Este fato de existir nas camadas inferiores a melhor qualidade não implica, necessariamente, na apreciação do mérito dos povos ceramistas que lá viveram. Poder-se-ia também admitir que outras populações, menos civilizadas, tiveram, de preferência, depositado naqueles mesmos "mounds" seus produtos menos perfeitos. O que Ladislau Neto afirma é que aqueles locais serviram de depósitos dos restos mortais e objetos de mais de uma civilização e que, pelas cerimônias que ali praticavam, seriam análogas. Outro fato curioso, verificado pelo mesmo autor, é o de serem os cadáveres descarnados e, somente os ossos colocados nas urnas. Esta afirmação, porém, é posta em dúvida, porque em algumas urnas foram encontrados esqueletos completos e, ademais, com o tamanho de entrada ou de boca que permitiu, a introdução de um corpo, inteiro.

E' bem verdade que, nem sempre, a boca das urnas comportava a entrada do corpo de um adulto, porém muitas destas urnas até foram encontradas sem a boca ou com o gargalo quebrado e, posteriormente, recolocado, para a possível introdução de cadáveres.

Observação também curiosa é de que a colocação das urnas não obedece a uma ordem regular, isto é, encontram-se urnas depositadas em épocas posteriores junto a outras que já se achavam soterradas anteriormente.

Quanto à idade desses cerâmios é de se presumir que seja bem avançada, apesar de só podermos afirmar ser anterior à época da colonização européia na América porque nada permite supor terem estes índios sofrido influência da civilização branca.

Merece especial referência não existir concreção rochosa nem na Ilha de Marajó, nem nas áreas limítrofes do Rio Amazonas, o que significa que os poucos instrumentos de pedra encontrados naquelas regiões foram evidentemente importados. Teriam vindo das Antilhas, onde os Aruaks e Caribes eram conhecidos como mestres nos instrumentos de pedra polidos?

A resposta só poderá ser obtida após análise demorada.

As pesquisas arqueológicas realizadas por estudiosos desta ciência, entre os quais J. B. Steere (em 1871), Goeldi (em 1895), Farabee (em 1914), Mordini (em 1925), Carlos Estevão de Oliveira (em 1941) e outros, apresentaram sempre a falta da sistematização exigida por métodos científicos. De fato a pesquisa orientada cientificamente só despontou com o resultado, aliás ainda em fase preliminar, que o casal Evans apresentou à "Co-

(2) — «Mounds» eram aterros artificiais que tinham duas finalidades: ou servia para os indígenas edificarem sobre eles suas casas, a salvo das enchentes, ou para aí fazerem seus cemitérios.

(3) — Denominação dada por Ferreira Penna aos aterros.

lumbia University" e que foi publicado na "American Antiquity", em julho de 1950.

Estes dois notáveis pesquisadores foram os primeiros que aplicaram conhecimentos da geologia na indagação da estratigrafia arqueológica da região permitindo estabelecer-se pontos de comparações entre os objetos encontrados, de forma que se conseguiu estabelecer uma como escala na evolução cultural dos povos que habitavam aquelas paragens. As pesquisas do casal Evans localizaram-se nas Ilhas Mexiana e Caviana, bem como no território do Amapá e em quinze zonas da Ilha de Marajó.

Suas escavações, como se disse, deram-lhes ensejo para esboçar o seguimento de civilização daqueles indígenas, a ponto de dividi-la em épocas ou eras que se passaram a denominar na seguinte ordem cronológica: 1) fase cultural "Ananatuba"; 2) fase cultural "Mangueiras"; 3) fase cultural "Formiga" e, finalmente, fase cultural "Marajoara".

As observações dos Evans puderam levá-los à conclusão de que a fase marajoara propriamente da era dos construtores dos mounds oferece a melhor cerâmica entre as de diferentes qualidades lá encontradas, sendo relativamente recente e vindo depois das outras mencionadas.

A fase "Ananatuba" foi vivida por povo que habitava a costa norte ou nordeste da Ilha, confinando com o Atlântico, cujas aldeias eram marginais aos rios e a alguma distância da costa atlântica, próximas às pequenas florestas da região. Aquêlo povo vivia em casas construídas sobre elevações naturais de altura média de 25 centímetros acima do nível do chão inundável. Caracteriza-se sua cerâmica por uma superfície lisa, riscada de linhas onduladas ou retas e paralelas. Eram de acabamento liso e apresentavam decoração muito simples.

A fase "Mangueiras" teria sido constituída por um povo que, havendo possivelmente conquistado o anterior, dominou maior área na Ilha. Esses invasores viriam da Ilha Caviana e penetraram até o centro de Marajó. Esse grupo distinguia-se do precedente pela forma de suas habitações, que se agrupavam em círculos ou ovais, edificadas sobre estacas e também marginais aos rios. O que caracteriza a fase "Mangueiras" é haver ela revelado uma decadência de decoração maior que a do período anterior, mas, ao mesmo tempo, ressentida de certa decadência na manufatura, mais deficiente quanto ao cozimento e, portanto, mais frágil.

A terceira fase é a chamada "Formiga", cuja cerâmica mantém as características de robustez da primeira fase, sem contaminação da decadência que predominou na segunda. O povo que a manipulava distinguia-se dos antecessores por preferir habitar não mais as pequenas florestas marginais dos rios, senão os planaltos da Ilha.

A fase propriamente da cerâmica em sua plenitude de formas e de motivos ornamentais aparece,

porém, na quarta época, que foi denominada pelo casal Evans "Marajoara". Neste período é que vamos encontrar manifestações de um povo que apresentava sinais de maior adiantamento cultural e material, conforme evidenciam seus usos e costumes e as formas decorativas de sua arte cerâmica. Esta, com seus baixos e altos relevos e suas variadas cores, floresceu entre as mais elegantes e diversas expressões.

O "modus vivendi" adotado pelos marajoaras já evoluídos explica a construção de aterros artificiais ou de montículos, cuja altura se elevava a alguns metros acima do solo. Esses montículos apresentaram diversas camadas superpostas, parecendo indicar que sucessivas gerações ou surtos do progresso se haviam sucedido, conforme comprovam camadas de barro cozido ou semicozido, entre um estrato do solo e outro. Esses assoalhos ou pavimentos são índices de atividade vital, atestada pelos resíduos queimados ou cinzas aí encontrados; suas espessuras eram cavadas para abrigar urnas funerárias que, no entanto, jaziam em alturas diferentes. Dentro dessas urnas encontram-se vestígios de oferendas sepultadas com os mortos.

Note-se uma diferença entre esses "mounds" e os das civilizações anteriores, visto como os das últimas civilizações não se apoiavam mais sobre estacas, mas, realmente, num amontoado de sucessivas camadas de barro cozido.

Este povo, que, sem dúvida, apresentava sinais de aperfeiçoamento de civilização sobre os anteriores, deve, seguramente, ter vindo de regiões de um grau cultural mais elevado do que o das populações que afugentou ou destruiu, ou com as quais se amalgamou.

Os marajoaras, eram evidentemente dotados também de aptidão para a agricultura, o que justifica ao mesmo tempo, seu grau de adiantamento. Chegados, porém, a uma região onde não podiam exercê-la, essa população teve de viver à custa da pesca abundante que a natureza lhe oferecia e da caça de pequeno porte, encontrada em seu novo habitat.

A modificação tão profunda neste regime de vida acarretou uma natural decadência também da arte daquele povo que, à chegada dos Aruans, ali encontrados pelos europeus, já havia desaparecido ou mudado para outras paragens.

A cerâmica marajoara, perene expressão de elevado bom gosto, foi a arte que caracterizou um povo misterioso, do qual não nos restam senão os cerâmicos denotadores de sua cultura. Com prodigiosa adaptação à dureza da vida selvagem, cheia de tropeços que a natureza lhes impunha, aqueles indígenas revelaram-se notáveis realizadores da arte cerâmica em nosso País.

Vai-se ver através da descrição que será feita logo adiante, qual a técnica com que era manipulada a cerâmica dos marajoaras. Eles empregavam elementos primitivos e imprimiam formas usuais a seus trabalhos com um marcante desejo de não fazer apenas objetos de utilidade, mas de criar obras

que agradassem a vista e expressivas de seus sentimentos e instintos religiosos.

O processo de fabricação era manual, com o auxílio apenas dos mais rudimentares e improvisados instrumentos. A matéria prima preferida era a argila, do tipo denominado tabatinga, à qual os indígenas juntavam substâncias auxiliares, que misturavam para evitar os efeitos de retração provocados pela secagem. Essas substâncias auxiliares eram, em geral, cinzas de casca da árvore caraipé (4) e de uma espécie de esponja de água doce denominada cauxi. Depois do preparo do barro e de seu muito prolongado amassamento, para dar-lhe consistência e plasticidade suficientes, iniciavam a modelagem.

Completado o trabalho de modelagem, eram as peças sujeitas ao remate ou acabamento. Com pequenos seixos, conchas espinhos de tucumã (5) alisavam as superfícies, preparando-as para receber os desenhos e a coloração.

As tintas com que coloriam suas cerâmicas eram minerais e possivelmente várias extraídas de vegetais, sendo estas últimas de natureza pouco resistente.

Talvez usassem para a confecção das tintas vegetais o carajurú (6), o achua (7), o murici (8), e o jenipapo (9).

Para o fundo branco utilizavam a tabatinga e para o vermelho, alaranjado, amarelo, empregavam diversos óxidos.

Nas escavações efetuadas em Marajó, foram encontrados alguns objetos de cerâmica sem pintura. Muitos desses eram trabalhos incompletos e outros, provavelmente, perderam o colorido por terem sido enterrados em solo molhado. Em geral as peças eram pintadas, não o sendo só as mais rudimentares e de uso puramente doméstico.

Segundo Palmatary acham-se, porém, no Museu Pigorini, em Roma, e na coleção do sr. Antônio Mordini, em Barga, na Itália, alguns exemplares de cerâmica de cor cinza azulada, de uma beleza excepcional e que permitem, quando detidamente examinados, verificar-se a ausência completa de qualquer pintura. Esses vasos, embora semelhantes na forma aos demais, são completamente diferentes na cor. Sabe-se que em toda a América a cor azul ou azulada nunca foi aplicada na cerâmica indígena, pois seus artífices jamais encontraram tintas vegetais e minerais que fixassem essa cor na argila. Talvez o colorido que apresentam, fosse originado de algum barro de veio raríssimo por acaso encontrado.

(4) — Caraipé ou Caripé (*Licania microcarpa* Jlk.f.). (5) Tucumã, nome comum a várias palmeiras (*Astrocaryum tucuma* Mart. *Bactris setosa*). (6) — *Arrabidaea chica* Verlot da família das *Bignoniaceae*. (7) — *Sacoglottis guianensis* Th. (S. *amazonica* Bht.) da família das *Humiriaceae*. (8) — *Byrsonima sericea*, D.C., planta da família das *Malpigiaceae*. (9) — Fruto do janipapeiro, árvores da família das *Rubiaceae* (*Genipa americana* Lin.).

Três vasos da coleção do Museu Paulista, escavados por Harald Schultz



Idolo da coleção do Museu Paulista, escavado por Harald Schultz na Ilha do Pacoval.

Vasilhame da coleção do Museu Paulista, escavado no Igarapé do Gentio por Harald Schultz.



Palmatary, porém, não leva em consideração a possibilidade de ter havido equívoco quanto à procedência e classificação dessa cerâmica, pois que as pesquisas mais recentes não mostram a repetição desses achados.

Quanto ao ponto de vista artístico as peças legadas à civilização atual pela arte marajoara podem ser classificadas, pelo menos, em dois grupos. O primeiro, puramente arcaico, é representado por uma infinidade de ídolos falomórficos, e de pequenas figuras de homens e mulheres cujos braços são simples tocos, sem indicação alguma dos membros inferiores, tendo o aspecto muitas vezes de verdadeiros monstros.

É incontestável que o marajoara tivesse sentido o desejo de criar uma forma e torná-la humana. Seus trabalhos antropomórficos, quer por meio de grafismo, quer pela decoração, procuravam dar a impressão de uma coisa eterna e representavam o começo e o fim de um anseio de expressão.

Spinden, em seus estudos sobre as antigas civilizações do México e da América Central, baseando-se nessas estatuetas antropomórficas (que considera como uma das manifestações de uma cultura arcaica observada desde a América Central até a parte setentrional da América do Sul), procura unir a cultura precolombiana de Marajó à do período arcaico do México.

Entretanto, apesar desse e de outros autores relevarem as analogias existentes entre as culturas americanas, pode-se notar uma semelhança impressionante ao comparar-se certas urnas marajoaras a alguns vasos de sacrifício em bronze esculpidos pelos Chineses na Época Tchou (1122-221 Antes de Cristo).

É de maravilhar que o sabor artístico do Extremo Oriente, de tão priscas eras, se ache tão indelévelmente ressurgido e cultivado pelas mãos hábeis dos povos primitivos da Ilha de Marajó.

O segundo grupo, impregnado de ritmo gráfico, de uma completa fusão de ângulos e de curvas, todo espiritualidade e sensualismo, proclama o apogeu dos artistas de Marajó.

A perfeição de suas tangas e a imponência de suas urnas funerárias com maravilhosa ornamentação geométrica ao "champlevé", imortalizou esse grupo da arte marajoara.

Dos elementos de decoração que usavam os marajoaras, as técnicas ao negativo são aquelas que mais constantemente se apresentam. Essas técnicas ao negativo são de três espécies: a do "champlevé", a de gravação por efeito negativo e, por último, a pintura pelo efeito negativo.

A técnica do "champlevé" consiste no campo de fundo ressaltado, para melhor destaque do desenho, ou seja na qual a superfície decorada é cortada numa profundidade regular, fazendo com que o desenho se manifeste em baixo-relevo num único plano. Em outras palavras, tem dois sentidos: um representando o fundo e outro o desenho propriamente dito.

Na cerâmica de Marajó, o fundo deprimido guarda quase sempre o enchimento constituído da pintura que sobre ele foi feita, contrastante a cor desse fundo com a do desenho em relevo. Em nenhum caso, porém, nas peças estudadas, se encontra o enchimento de suficiente espessura para garantir a hipótese de que a área escavada tivesse sido completamente cheia de tinta com a intenção de fazer um mesmo plano com o desenho. Um exame histórico demonstra que o "champlevé", muito comum em Marajó, não se observava com a mesma constância na arqueologia da Costa do Golfo e no vale do Mississipi. Era, no entanto, um tipo proeminente de decoração em algumas culturas da América Central, aparecendo em Oaxaca e em Teotihuacan no México, e na cidade de Piedras do velho Império dos Maias.

Mary Butler e outros sugeriram a possível relação entre o "champlevé" da cerâmica da América Central com a arte da pedra daquela região. A técnica de dois planos da decoração aplicada na pedra encontrada em algumas ornamentações do oeste da América do Sul poderia também ter sugerido o "champlevé" aos marajoaras.

Nem em Marajó nem em suas proximidades existem formações rochosas; o que leva à conclusão de que o processo do "champlevé" foi trazido por povos imigrantes que aí se fixaram.

A técnica das peças gravadas por efeito negativo, consiste na escavação de um campo de fundo com impressões negativas, em torno do desenho, para obter o realce. Melhor explicando: o campo de fundo, depois de escavado, era riscado com

traços longitudinais paralelos, cruzados ou pontilhados.

Desta forma o desenho ficava saliente, num primeiro plano e em realce sobre o campo de fundo, também decorado como se disse acima.

A técnica da pintura pelo efeito negativo ou "falso negativo", segundo Mary Butler, consiste em cobrir inicialmente o vaso de tinta de cor creme, servindo de base ao desenho, que era delineado posteriormente e seus espaços intersticiais cheios de colorantes vermelhos, pretos, ou uma mistura desses.

O "falso negativo" era muito usado na era dos Maias. A semelhança era apenas na técnica, pois os desenhos dos Marajoaras e dos Maias tinham muito pouco de comum entre si. Dessa semelhança, não se pode concluir que tenha havido relação próxima ou remota entre esses dois povos. Na decoração da cerâmica de Marajó observa-se que a composição é preponderantemente geométrica. Dentro do caráter ornamental encontram-se também motivos zoomórficos e antropomórficos revelando sempre extrema geometrização. Entre os animais esculpidos a cobra, a tartaruga e o jacaré são os que aparecem mais freqüentemente, sendo que este último muitas vezes com duas cabeças unidas por linhas paralelas, ao longo das quais, algumas vezes, estão gravados repetidos motivos geométricos representando patas ou garras.

Quanto aos motivos antropomórficos, encontram-se desenhadas partes do corpo, tais como a face, os braços, as mãos e os órgãos sexuais.

No desenho da face, preponderam os olhos, freqüentemente escolhidos como motivo decorativo. Às vezes os olhos eram feitos por decalque digital impresso pelo lado interior da peça cerâmica, de maneira que se produzisse uma saliência globular simples. Outras vezes essa saliência era circundada por uma orla. Os olhos, ora aparecem abertos, ora, e mais constantemente, fechados, autorizando ao observador a impressão de que, no último caso, os artistas pretendiam representar o estado de morte, máxime ao tratar-se de decorações em urnas funerárias.

É também interessante notar que os marajoaras muitas vezes adornavam os olhos com cílios o



Urna funerária da Coleção do Museu Paulista, escavada por Harald Schultz.



Fragmentos da Coleção do Museu Paulista.

que lhes dava uma expressão de alegria, principalmente quando, ao mesmo tempo, a boca apresentava dentes à mostra. Também muito se acentua na decoração marajoara o fato de serem as faces humanas apresentadas em série, alternadamente de cabeça para cima e de cabeça para baixo. Aliás, esta posição alternada é, sem dúvida, uma das distintivas características da ornamentação marajoara, não só no que diz respeito às faces, mas também quando se trata de formas puramente geométricas, quais os triângulos e as pirâmides. A combinação de triângulos ou de pirâmides com os motivos serpenteantes ou continuos são muito freqüentes nos rebordos ou nos bojos dos vasos. A pirâmide em linhas escalonadas desenho muito comum em Marajó, merece especial menção por ser também encontrada na cerâmica do vale do Mississipi, esse motivo aparece em geral em "champlevé" e é policromo. A cruz do tipo grego, de braços de igual dimensão, é bastante desenhada na cerâmica de Marajó e é repetida como decoração de muito realce, devendo consequentemente ter exercido forte influência na mente do ceramista.

As formas em espiral, também muito comumente repetidas, parecem ter sido empregadas, como outras a que fizemos menção, pois alternam-se em posição oposta umas às outras, isto é, umas viradas para dentro, outras para fora. As variedades destas espirais foram denominadas de sigmoides entrelaçadas e sigmoides interrompidas. Uma forma de espiral digna de comentário é a denominada têxtil. É importante esse motivo ornamental não só pela sua freqüência, mas também porque seu desenho pode servir para composição de tecedura. Convém esclarecer a esse respeito que a tecedura, neste caso, vem apenas dar cabida a esse desenho para o tecido, uma vez que não existem as mínimas reminiscências comprobatórias de que, por aquele desenho, os Marajoaras revelassem conhecimentos quer da tecedura, quer da cestearia. Não há sinal algum de que eles conhecessem tanto uma como outra dessas especialidades.

Não é fora de propósito fazer-se um paralelo entre a decoração do tipo têxtil e a decoração das tangas, porque ambas são do tipo geométrico. Este cotêjo foi que induziu a ilustre diretora do Museu Nacional, senhora H. A. Tôrres, a considerar os desenhos de algumas tangas como sendo a transplantação da arte do trançado para a cerâmica.

Note-se que a tanga (10) de barro é uma peculiaridade de Marajó. Essa interessante peça, de contorno triangular, de face anterior convexa e posterior côncava, tem as suas extremidades com orifícios, o que induz a supor que por eles passassem cordeis de matéria desconhecida, para o efeito de atá-la ao corpo.

Não se acredita que pudesse servir apenas como atavio púrico ou como simples adorno. Segura-

mente teria aplicação toda particular ao uso em ritos especiais. O ídolo que o etnólogo Peter Paul Hilbert encontrou há pouco tempo na Ilha do Pacoval, ostenta uma autêntica tanga marajoara, toda ornamentada e pintada. O ídolo também é ornamentado com gravações que, talvez, representem pinturas feitas especialmente para a cerimônia ritual em que a tanga era usada.

Foram encontradas algumas tangas sem pintura, as quais eram, em geral, feitas de argila avermelhada. Algumas apresentam-se pintadas com uma leve camada de tinta branca e ornamentação de outra cor e outras ainda inteiramente vermelhas. Umam eram feitas com uma argila finíssima e tinham aspecto vidrado, outras eram mais requemadas.

A ausência dos lindos desenhos policromos observados em outras tangas, atribui-se a um acabamento menos cuidadoso. E' de crer que eram destinadas a mulheres de condição social inferior, o que demonstra a provável existência de castas entre os indígenas.

Helena Palmatary e outros autores acreditam ser o uso da tanga e sua importância nos sepultamentos, segura manifestação do culto à fertilidade. Corrobora ainda mais a idéia da existência desse culto o fato de serem, muitas vezes, encontrados na cerâmica marajoara, ídolos falomórficos.

Em geral, a adoração desses ídolos, entre todos os povos primitivos, era inspirada pela veneração às forças de reprodução, pela reverência ao fator da multiplicação da espécie humana. Esse símbolo era também considerado como o deus protetor das colheitas abundantes e de outros fatores de prosperidade.

A cerâmica da Ilha de Marajó oferece ensejo de representar vários outros cultos de suas crenças. É possível que devotassem culto à Lua — deusa da luz suave, adorada como sublime deusa da fertilidade.

Por outro lado muitas tribos dos Aruaks e dos Caribes consideram a Lua como "pai" de todos os seres e a imaginam como um deus-homem, antepassado de toda a tribo, vigilante da prosperidade. Erigindo-o em divindade deram-lhe forma humana com semblante de homem.

Como já se disse da cerâmica marajoara, as urnas salientam-se pelo fino acabamento e decoração. A beleza e a riqueza dessas urnas demonstram a crença no prolongamento da vida sob a terra. O medo da morte fez surgir a idéia de outra vida e a esperança de perene beatitude. Essa crença numa vida futura, idéia primordial de todas as religiões, induziu-os ao culto dos mortos. Daí o costume estabelecido de depositarem ao lado dos defuntos os instrumentos e objetos de uso pessoal que lhes haviam pertencido e que supunham ser úteis na vida do além-túmulo.

Pequenas vasilhas e potes, de caprichosa decoração, encontrados ao lado das urnas funerárias levam a crer que deviam ser ofertados com alimentos indispensáveis à subsistência das almas. As urnas femininas são encontradas em muito maior número do que as contendo restos mortuários masculinos.

Esta desproporção induz os estudiosos a suporem que a cremação parece ter sido praticada por aquelas tribos, porém mais comumente para homens do que para mulheres.

Conforme já foi consignado, toda a decoração na cerâmica de Marajó é caracterizada pelo desenho geométrico, que os artistas empregavam segundo sua fantasia. Algumas vezes aplicavam motivos zoomórficos, que lhes deviam haver sido sugeridos por influência especial, talvez da caça, ou talvez simbolizassem deuses protetores ou espíritos temíveis.

Mas o tema principal em toda a arte marajoara foi, sem dúvida, a figura humana: antes reproduzida nos ídolos que se encontram no período arcaico e depois gravada constantemente em inúmeras peças.

Na figura humana os artistas marajoaras concentraram todo o seu interesse: nela encontravam a imagem do ser criador por excelência e o mais perfeito símbolo da natureza.

Para melhor interpretação das crenças daqueles povos, refletidas nos desenhos geométricos empregados na cerâmica marajoara, tornar-se-ia indispensável o conhecimento da mitologia indígena de Marajó.

Infelizmente, porém, dela nada se sabe.

Os elementos simbólicos na decoração daquelas peças apresentam muitas analogias com as de outras civilizações (China, México, Índia, Egito). Esses elementos que para algumas delas eram de ordem filosófica, terão sido também para Marajó, ou para nossos indígenas, simplesmente de ordem material? A falta de conhecimentos, dever-se-ia considerar exclusivamente a segunda hipótese.

Apesar disso, a inclinação é para sentir-se que aquelas iconografias, tão ricamente ornamentadas, possuíam alguma significação mística ou esotérica.

Poucos foram os arqueólogos que escaparam a essa tentação e, seduzidos por ela, enveredaram ousadamente pelo campo da intuição quase divinatória. Chegou-se a considerar a decoração marajoara como expressão mística das emoções e sentimentos ou pura linguagem espiritual daqueles povos. Pretendeu-se descobrir em seus símbolos até mesmo certa liturgia, a alma do índio e os segredos de sua ancestralidade.

Indague-se, porém, cuidadosamente: terá sido para o marajoara como o foi para outras civilizações, a "cruz" o símbolo do ato sexual? O "triângulo" o símbolo do feminino e o "falo" o símbolo da fecundidade? Teria sido adotada a "cobra" pela mudança de sua pele, como representando as reencarnações? A "linha escalonada" teria sido para ele a significação da terra? A "cruz suástica", o emblema da evolução espiritual? Os "motivos serpenteantes" a simbolização da água?

Nesse caso o sol e os astros, o homem, os animais, todos os seres e elementos teriam constituído motivos inspiradores da iconografia marajoara. O mistério que ainda envolve Marajó pode talvez ligar-se ao mistério dos seus sinais herméticos e abstratos que aos profanos jamais será dado desvendar.

(10) — Tanga do quimbundo e conguês «ntanga» que quer dizer pano-capa. Era palavra não somente da África, mas também da Ásia Portuguesa e em todas as possessões. Com os negros e os portugueses foi importada para os indígenas.

Exposições - Museus e Galerias

NO ESTRANGEIRO:

FRANÇA

Pintores do século XVII

A excelente escolha dos quadros reunidos pela Galeria Heim sobre o tema da influência de Caravaggio em França chama a atenção para certos mestres injustamente esquecidos. O maior de todos é Georges de la Tour cujo quadro exposto agora pela primeira vez, *São Sebastião chorado por Santa Irene*, foi descoberto no Eure, na igreja de Bois-Anzeray; trata-se de composição muito superior em brilho e conservação ao célebre quadro do Museu de Berlim. Foi a exposição dos Pintores da Realidade, realizada em 1934 no Museu de L'Orangerie que revelou ao grande público Georges de la Tour e vários outros de grande mérito como Baugin, Linard, Louise Moillon e Stoskopff. Compreendeu-se então que a pintura do começo do século XVII era mais rica do que se pensava e que, ao lado de Le Nain, Simon Vouet, Philippe de Champaigne e Valentin, havia outros, condenados ao esquecimento só por causa da ditadura exercida por Le Brun ao tempo de Luís XIV.

A época de Luís XIII é cheia de riqueza e invenção nos domínios artísticos. Escolas regionais floresceram em Nancy, Toulouse e partici-

param das grandes correntes que atravessaram a Europa desde a Flandres até a Itália. As duas tendências eram o maneirismo e o caravaggismo, em França. As origens são o próprio Caravaggio representado por uma bela réplica da *Santa Família* gravada por Pierre Daret. Dos pintores franceses de então, poucos são puramente caravaggistas; a maioria sofreu outros influxos. O único discípulo autêntico de Caravaggio em França foi Valentin de Boulogne representado nesta exposição pela tela do Museu de Estrasburgo. Seu discípulo Robert Tournier fixou-se em Toulouse. Já Simon Vouet se aproxima bem mais de Guido e dos venezianos. Em Claude Vigon encontramos saborosa mistura de maneirismo e realismo. Mas a revelação desta mostra é Nicolas Régnier representado por três telas, sendo a mais importante *La Diseuse de la bonne aventure*. Estudou em Antuérpia, depois em Veneza. Duas pequenas telas de Louis Le Nain acentuam a classe desse artista mais preso à escola de Roma, como se depreende da tela *La Nativité à la torche*. Por certo ainda há muita coisa nesse gênero a ser recenseado através da França.

Georges Pillement (Condensação especial).



Picart le Doux, "Saint-Rémy de Provence".

Uma tela de Picart le Doux no Museu de Belas Artes

A Municipalidade de Paris acaba de homenagear mais do que simbolicamente Charles Picart Le Doux, adquirindo uma de suas telas, *"Saint-Remy de Provence"*, que irá para o Museu de Belas Artes. Tam-

bém poeta e romancista, o autor de *Monelle de Montmartre* tem posto em seus trabalhos aquele axioma de uma de suas conferências: "A pintura é a verdade".



Nicolas Regnier, "La diseuse de bonne aventure".

Louis Le Nain, "La Nativité à la torche".



As grandes exposições de 1955

O Museu de l'Orangerie está apresentando desde o começo de abril, sob os auspícios da Associação Francesa de Ação Artística, os Impressionistas das coleções norte-americanas. Em julho apresentará as obras-primas do Museu Wallrat-Richartz, de Colônia, tais como telas de Lochner, Durer, Cranach, Memling, Bosch e, principalmente, Rembrandt. De outubro a dezembro, no mesmo local haverá a exposição de 45 dos mais belos espécimes existentes no Courtauld Institut of Art, de Londres. Aliás, peças quase todas de Daumier, Degas, Seurat, Cézanne, Manet e Van Gogh.

No Petit Palais, André Chamson apresenta enorme retrospectiva de Courbet, constando dos 44 quadros que estiveram na última Bienal de Veneza, e mais 56 outros pertencentes a coleções particulares e públicas do mundo inteiro.

Para esta primavera, o Museu Cernuschi preparou uma exposição de bronzes arcaicos chineses pertencentes a coleções francesas e alemãs. Desde a exposição de 1935, organizada por Renée Grousset com a colaboração de colecionadores suecos, não houve mostra de igual categoria nesse gênero. Os professores Lohr e Kisselev estabeleceram a topologia e a cronologia dos bronzes que constituirão a exposição.

Terminou a exposição realizada no Museu Guimet de obras sacras representando divindades do Tibete e do Nepal. São peças seculares.

A Biblioteca Nacional expôs no ano passado um conjunto de iluminuras francesas desde o século VII até ao século XIII. Agora está expondo iluminuras góticas, isto é desde o século XIII até meados do século XVI. Trabalhos esses de extrema delicadeza, que enchem as galerias Mazarine e Mansart.

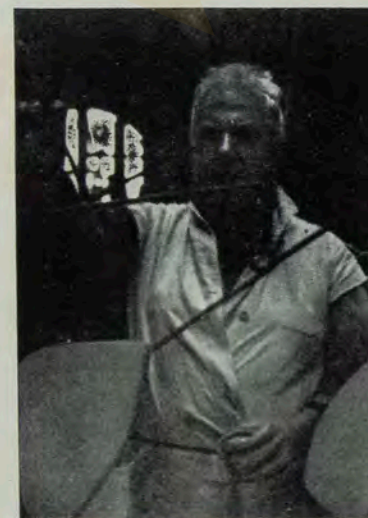
No Museu de Artes e Tradições Populares realiza-se a oitava exposição

de obras-primas populares em cerâmica, material textil, madeira, pedra e metal.

No Museu Galliera, André Chamson e Louis Jandot, após as remodelações efetuadas, organizaram uma exposição de quarenta pintores contemporâneos. Consta principalmente de peças de Picasso, Rouault e Vlaminck.

Exposição de Calder na Galeria Maeght

Calder acha-se em Paris, faz ponto do Café Le Deux Magots, e está expondo *mobiles* e *stabiles* na Galeria Maeght. Não há nenhum acréscimo de importância ao vocabulário plástico-dinâmico que o celebrou. Pelo contrário, as peças são algo pesadas, de movimentos mais aquáticos do que aéreos, a novidade é ser todo o material policromo, predominando o azul, o vermelho e o amarelo. Dir-se-ia que Calder está saindo da fase estratosférica e tentando incursões submarinas.





Bruno Giorgi, *Estátua de Dante*.

Visão frontal.



Visão oblíqua esquerda.



Incidência oblíqua direita

A estátua de Dante

Acha-se em Paris já de malas prontas para o Brasil, o escultor brasileiro Bruno Giorgi que passou uma grande temporada trabalhando na Itália. Manda-nos as primeiras fotografias de seu monumento a Dante, feito em pedra do Travertino, tendo 4 metros de altura e 1 metro e 80 de largura. Trata-se de encomenda do Instituto Italo-Brasileiro e da Colônia Italiana de São Paulo para figurar no jardim da Biblioteca Municipal da capital paulista. Bruno Giorgi estudou detidamente toda a iconografia existente na Itália a respeito de Dante. A estátua harmonizar-se-á com o ambiente devido à sua coerência entre o monumental e o plástico.

Vem a propósito acentuar o nível artesanal e estético a que chegou Bruno Giorgi, cujas esculturas na II Bienal de São Paulo obtiveram o grande prêmio nacional e ombrearam com as peças estrangeiras de Mascherini, Ferrant, Vianni, Brenninger, Fabbri, Hofflehner, Anthoons, Adams, Richier, Brancusi, num certame internacional liderado por Marino Marini, Henri Laurens e Henry Moore.

150.º aniversário de nascimento de Gavarni

A Biblioteca Nacional apresenta uma exposição comemorativa do 150.º aniversário do nascimento de Gavarni que Baudelaire, em *Curiosités Esthétiques*, colocou ao lado de Daumier como intérpretes complementares de Balzac do temário social existente nos textos da *Comédia Humana*. A mostra, que ocupa toda a Galeria Mansart, compreende desenhos, gravuras, litografias e aquarelas. Há unidades célebres como *Os estudantes de Paris*, *Clichy*, *Carnaval*, *Fisionomias Parisienses*, *A Escola dos Pierrots*, etc.

Galerias

As principais exposições são, no momento, as de Serullaz, Sabouraud, Van Hyfte e Mayt, respectivamente nas galerias Bernheim Jeune, Bernier, Institut e Beaux-Arts. Uma das atrações artísticas atuais de Paris é a exposição de primitivos ou ingênuos espanhóis organizada com material recolhido através da Espanha em aldeias, conventos, mosteiros, etc., por Andres Laszlo, e que tem atraído muita gente à Galeria Paul Ambroise para ver assuntos assim: Santa Tereza em êxtase, crucificados, santos, monges, apóstolos, etc.

BÉLGICA

As exposições mais importantes depois da mostra do Humanismo europeu, são, presentemente: de Trygstadottir e Jacques Doucet, na Galeria Aujourd'hui; de estampa japonesa no segundo andar dos Museus Reais de Arte e História; de Michel Jamart, Michel e Huguette Bertrand na Galeria Saint-Laurent; de Manessier e Jean Dubosc no Palácio das Belas Artes.

O governo belga acaba de presentear as Nações Unidas com uma tapeçaria de 14 metros de comprimento por 9 de altura, tendo 150.000 quilômetros de fio (o suficiente para enrolar a Terra na parte mais larga, o Equador, 34 vezes). O cartão é do pintor Peter Colfs, e a tapeçaria foi



Peter Colfs, *Densinho para a tapeçaria destinada à ONU*.

executada por 14 artífices da Manufacture Royale de Tapisseries d'Art Gaspard de Wit, de Malines.

Assunto simbólico, de otimismo, com motivos pacíficos, prósperos e igualitários como temas essenciais.

NO BRASIL:

Estampas antigas da Biblioteca Nacional

Eugénio Gomes, diretor da Biblioteca Nacional, vem patrocinando uma série de exposições de caráter didático. Já houve, desde 1951, a de gravuras do Rio antigo, de costumes das épocas colonial e imperial; de ilustrações e gravuras de viajantes estrangeiros; de desenhos italianos dos séculos XVI, XVII e XVIII; de

aquarelas do príncipe de Wiedt; de gravuras e aquarelas de Thomas Ender. Agora processa-se a de Estampas Antigas. Trata-se de 108 peças de 50 autores diferentes, abrangendo todas as variedades de estilos e temas característicos da gravura das escolas italiana, alemã, inglesa, espanhola, portuguesa e flamenga desde o século XVIII até ao século XIX. Quis assim a organizadora da mostra, Lígia Fonseca da Cunha, chefe da Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, possibilitar confrontos. Conforme se sabe, o valioso mate-

Étienne Picart (1632-1721), *Escola Francesa, "Santa Cecília", segundo a tela de Domenico Zampieri*.





Cornelis Galle (1570-1641), Escola Flamenga, "São Filipe Neri".

rial se originou da coleção que figurava na Real Biblioteca de Lisboa trazida para o Brasil em 1808 pela Família Real. Em 1885, o então diretor da Seção de Estampas da Biblioteca Nacional fez um levantamento geral do acervo elaborando minucioso catálogo, o da Exposição Permanente de Címélos, e no qual descreviam 314 peças. Há que mencionar também o excelente trabalho de restauração à base de celulose que se vem efetuando em caráter intensivo nos próprios laboratórios da Biblioteca. Os artistas mais amplamente representados são: Albrecht Durer, Lucas Cranach, Agostinho Carracci, William Hoggarth, Rembrandt Van Rijn, Jacques Callot, Cornellis Galle, Etienne Picart e Gerard Edelinck.

Museu de Arte Moderna do Rio - Nova aquisições

Prosseguem em ritmo acelerado as obras para a construção da sede própria do Museu, segundo projeto de Affonso E. Reidy; espera-se que a parte principal do edifício possa ficar concluída antes do fim de 1956. Entremetidos, como faz todos os anos durante o período de verão, o Museu apresenta em suas instalações provisórias uma exposição de seu patrimônio, acrescido de novas doações e aquisições. Constatase boa proporção de obras de artistas nacionais. Dentre os novos trabalhos de estrangeiros, avulta nesta mostra a escultura em bronze "O Touro", de Marino Marini; uma "Cabeça", também em bronze, e que data de 1953, de Henry Moore; e "Le Plomb", admirável peça de bronze de Germai-

ne Richier. Figuram ainda entre as novas aquisições do M. A. M., um recente estudo a carvão de Matisse, assim como alguns óleos dos mexicanos Siqueiros e Tamayo; Manessier está bem representado, com a tela "Litánies Vespérales", (1951), variações intensas em torno de um enigmático e vítreo azul. Santomaso, por sua vez, figura com o seu complexo e algo hermético quadro "A Hora das Cigarras". O setor brasileiro da exposição, ao mesmo tempo que inclui alguns dos grandes nomes (Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho), prestigia, e de modo auspicioso, a nova geração: Elisa Martins da Silveira, Mary Vieira (Prêmio "Escultor Brasileiro" na II Bienal de S. Paulo); Palatnik, sua "Vertical em prêto", celulose sobre celotex, é uma das melhores coisas abstracionistas adquiridas pelo Museu; Ivan Serpa, que nos dá o seu excelente "Ritmos resultantes sobre fundo prêto"; Fábio Barbosa da Silva, também premiado na última Bienal; Mário Cravo; Henrique Oswald, e Zélia Salgado, que já passou por todos os "ismos" sem fixar-se em nenhum. Fazendo-se o balanço das novas obras de arte que o Museu incorporou ao seu acervo, duas conclusões se afiguram lógicas: primeira, a nítida tendência não-figurativa e abstracionista de grande parte da coleção. Em segundo lugar, nota-se que o Museu, dentro da medida de suas possibilidades, é movido pela preocupação de adquirir pequenas obras de alguns grandes artistas, antes de que produções realmente valiosas intrinsecamente, de autores de renome internacional talvez menor, mas de reconhecido talento. Este critério deve ser passível de revisão, já por-



Henry Moore, "Cabeça", Bronze, 1953 (Incidência frontal e lateral).

que o Museu de Arte Moderna, em sua missão eminentemente educativa, deveria voltar as suas vistas para um futuro algo mais distante, e portanto menos sujeito a modificações no gosto popular, sem atribuir desmedida importância aos imprevisíveis caprichos da notoriedade.



Germaine Richier, "Le Plomb".

Marino Marini, "Potranca", Bronze.



Retratos femininos

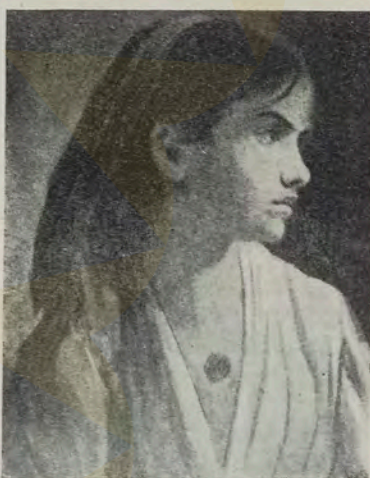
O Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, abriu os seus salões para uma exposição original, inteiramente composta de retratos femininos, tanto pertencentes ao patrimônio do próprio Museu, como provenientes de diversas coleções particulares. São mais de 130 telas, de cem autores diferentes, dois terços dos quais brasileiros e, em sua maioria, do século de consagração universal à beleza da mulher mas também, e principalmente, no que se refere ao contraste de tratamentos dados pelos artistas aos seus modelos, segundo a época e a escolha. A uniformidade específica do tema permite, outrossim, uma apreciação mais detida dos cânones artísticos aplicáveis à figura feminina através dos tempos.

Das telas estrangeiras apresentadas, uma das melhores é, sem dúvida, o expressivo "Retrato da Viscondessa de Cavalcanti", do francês *Bonnat* (1833-1922). Também "A Parisina", pequeno óleo do português *Maíloa* (1855-1933), é uma obra plena de expressividade, com uma delicada dosagem cromática. Ainda dentro os estrangeiros, destacam-se o "Retrato da Sra. Haritoff" de *Richter* (1823-1834); "Jeanne ton", quadro do francês *Nicola Antoine Taunay* (1755-1830); o belo "Retrato da Baronesa de São Joaquim", de *Edouard Viennet* (1804- ?); e um magnífico "Retrato da Condessa de Iguassú", pelo austríaco *Ferdinand Krumholz* (1810-1878), tela onde sobretudo as mãos e a sutil coloração das faces do modelo sobressaem do conjunto, por sua fidelidade.

Também alguns dos melhores pintores nacionais do século passado estão representados nesta interessante mostra: o retrato de D. Catharina de Athayde, por *Pedro Américo* (1843-1905), realça-se por sua importância. Um, especialmente, dos "Retratos de Moça" de *Vitor Meirelles* (1823-1903) chama a atenção. *Decio Villares* (1851-1929) dá-nos um bonito "Retrato de Senhora", assim como *Eliseu Visconti* (1867-1944), cujo "portrait" da escultora *Nicolina Pinto do Couto* demonstra cabalmente as qualidades do grande artista.



Léon Joseph Bonnat, "Retrato da Viscondessa de Cavalcanti", 1889.



Victor Meirelles, (1832-1903) "Cabeça de Menina".

Máscaras decorativas

A revista "Forma" promoveu no Rio de Janeiro uma concorrida exposição de máscaras decorativas dos mais variados tipos, incluindo vários exemplares destinados a uso durante os festejos carnavalescos. A mostra foi, após poucos dias, transferida para a "Galeria de Arte", em Copacabana. Numerosos artistas cariocas de renome aderiram à iniciativa, que pretende repetir-se anualmente.



Galeria de Arte de Copacabana

Liebana, artista espanhol radicado no Brasil, cultiva um gênero plástico originalíssimo, absolutamente invulgar. Constituiu a sua obra uma das poucas grandes atrações da I Feira de Antiquários e Decoradores, realizada no Rio de Janeiro em novembro de 1954. Valendo-se exclusivamente de materiais naturais, como conchas, cascas de árvores, folhas secas e galhos, além de trapos avulsos, Liebana executa imagens de santos e monges, de uma beleza e dignidade surpreendentes. As suas figuras são efetivamente impressionantes, pela audácia da concepção, êxito plástico, verossimilhança e acento poético que nelas se distingue. Atualmente expostos na "Galeria de Arte" de Copacabana, os santos de Liebana, com os seus sugestivos drapeados (pedaços de pano endurecidos e impregnados com cola ou verniz), têm encontrado apreciável interesse, por parte da crítica. Aliás a Galeria de Arte de Henrique Klyz, o engenheiro ora transformado em "marchand-de-tableaux", se tornou um dos centros artísticos não só do Rio como particularmente de Copacabana, por suas exposições individuais e coletivas, como: a sé-

Liebana, "Santo".



Ricardo Rangel, "Duas Cabeças".



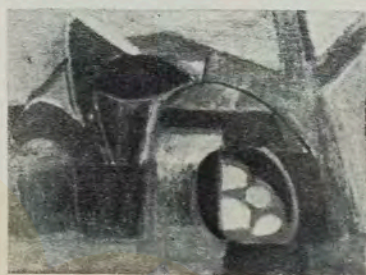
rie "Cangaceiros", de Aldemir Martins; "Purificação de Capri", de Antônio Bandeira; esculturas de Sônia Ebling; gravuras de Rossini Perez; marinhas e paisagens rurais de Pancetti; tecidos e gravuras de Fagga Ostrower, um "Menino de Brodowski", de Portinari; telas de Cleo Navarro, Andréou, Raymundo Nogueira.

O Grupo "Espaço"

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe obras de membros do Grupo "Espaço" à frente do qual se encontra o arquiteto francês André Bloc, editor de "Architecture d'Aujourd'hui". A referida exposição, que se filia à corrente abstracionista, põe o público carioca em contato com um dos mais interessantes movimentos artísticos contemporâneos, conforme ocorreu em São Paulo quando houve a exposição da vanguarda de Paris.



Dewasne, "Espírito das leis", 1954.



Tela de Aldo Bonadei.

No Museu de Arte de São Paulo realizou-se a exposição importantíssima do pintor e gravador Abraham Krol. Dedicamos estudo especial no corpo desta revista principalmente às suas gravações em buril sobre cobre e à sua capacidade de intérprete gráfico de grandes autores literários como Rimbaud, Kafka e Lorca. No Museu de Arte de São Paulo, ora com espaço mais disponível visto o seu acervo continuar no Palácio das Exposições do Ibirapuera, houve as seguintes exposições: de Aldo Bonadei, Tatsuo Arai, Klaus Franke, Caciporé Torres, Eddy Fiji Furuya, Antônio Bandeira, Pintores

do Juquerí, Lívio Abramo, Bassano Vaccarini e Mario Toral. No presente número de *Habitat* apresentamos estudos críticos com abundantes material iconográfico sobre as exposições de Lívio Abramo, Antônio Bandeira, Caciporé Torres; no próximo número dedicaremos estudos especiais às exposições de Aldo Bonadei, Klaus Franke e Pintores do Juquerí.

Bassano Vaccarini expôs trabalhos de duas modalidades: esmaltes e telas, mas ambos os gêneros com tendência acentuada para o painel. Diferenciando o critério estético; telas abstracionistas e esmaltes expressionistas. E. F. Furuya, com influência acentuada de Van Gogh tem cores bárbaras de *fauve*.

Aldemir Martins expôs desenhos no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, predominando o tema nordestino ecológico e lírico. No mesmo local expôs esculturas e cerâmicas Paulo Ruschel.

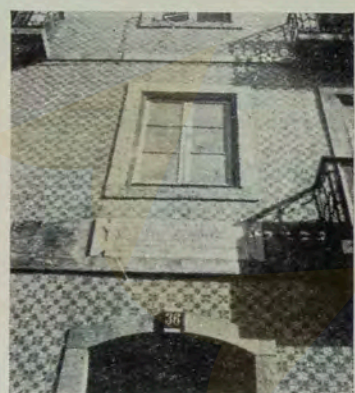
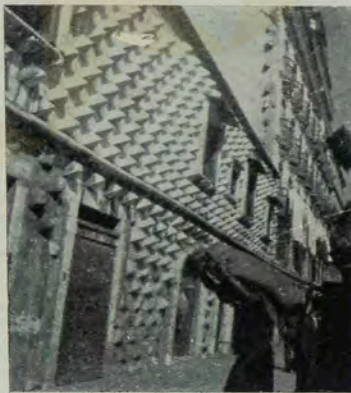
Diversos elementos de teatro de São Paulo realizaram uma exposição conjunta de artes plásticas reunindo trabalhos de atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e críticos. O conjunto despertou atenção na Galeria

de Folclore e Artesanato, onde substituiu a exposição interessante de Tomei Mediani.

Alfredo Volpi expôs na Galeria Tenreiro. Dedicaremos um estudo especial ao conjunto apresentado.

Tela de Madiano Tomei.





Ao crepúsculo acendem-se as luzes de Lisboa, algumas a gás, patéticas.

Lisbôa, rua dos Bacalhoeiros; a "Casa dos Bicos".

Gatos oceânicos, habituados aos domingos solitários.

Lisbôa, 1755: quadrada, limpa, discreta e elegante, lisa e neoclássica com fachadas de azulejos brancos e cerúleos, as casas guardadas de pedra.

Domingo em Lisbôa

71

Domingo em Lisbôa. O Brasil começa aqui. Praça do Comércio. É uma praça quadrada, com três lados fechados e um aberto sobre o Oceano; pois que Portugal é uma nação oceânica, não se parece com os países vizinhos do Mediterrâneo, tem fisionomia própria.

No nosso país se fala tanto de "estilo português", de "prata portuguesa", de Portugal, antes mesmo de se conhecê-lo.

A Praça do Comércio tem três lados fechados, estando ao centro o monumento a Dom João I, com um medalhão do Marquês de Pombal. Em frente do Oceano há uma porta, o arco do Triunfo, uma porta que repete motivos de arco de triunfo por obrigação estilística e não por convicção. Por trás fica a cidade do Marquês de Pombal, a Lisbôa de 1755, quadrada, limpa, discreta e elegante, lisa e neoclássica, com fachadas de azulejos brancos e cerúleos, as casas guardadas de pedra. Entramos na rua que vem ter ao arco de triunfo; entramos timidamente, sem ruído, como quem entra na casa de uma senhora de saúde delicada, de um desses seres que gozam de autenticidade com a morte, trágicos, autênticos, que sofreram e que poderão sofrer, muito diferente dos seres otimistas desfrutando eterna saúde. Lisbôa delicada, cheia de recordações de Voltaire, terra de terremotos. O destino das terras vulcânicas, prediletas dos misteriosos movimentos cósmicos, se reflete sobre Lisbôa. O sem limite do oceano também se reflete sobre

Lisboz, me comunica o intemporal, a fragilidade; e a obstinação honesta dos portugueses, a sua despreocupação de "ligados à terra" têm um quê de romântico e de heróico. Domingo em Lisbôa. Tudo está fechado.

A cidade urbanisticamente quase perfeita do Marquês de Pombal apresenta um aspecto misterioso porque as janelas estão fechadas, as lojas também, com portas de madeira lisa em série que não deixam transparecer nada para fora. Ouro ou solas! Sedas ou bacalhau? Quem que se respeite, se veste de preto em Lisbôa; tudo preto; inclusive o chapéu e a gravata; mas a camisa é branca, e de ouro é a corrente; uma tal respeitabilidade é autêntica, bela e distinta.

O domingo em Lisbôa é claro e simples. A rua principal, que do arco da Praça do Comércio numa avenida de plátanos com um lago de cisnes ladeados de avezinhas e cafés com terraços um após o outro acaba nos bairros de estilo Art Nouveau, onde algumas avenidas são arborizadas com jacarandás que florescem à maneira européia, com mais folhas do que flôres — alguns tufo lilás entre grande quantidade de folhas plumosas. Mas na manhã seguinte já era segunda-feira e as lojas desde muito cedo estavam abertas. Cuidamos então que não sairíamos mais de Portugal, pois todas as coisas belas e delicadas se achavam ali, todas elas juntas, os domingos passados em casa com a família, as ervas secas, as gaiolas, os lugares co-

muns e o gato doméstico; as coisas "de sempre", até mesmo a banalidade e o mau cheiro transformado em foto sentimental e poético, tudo tão comum e tão verdadeiro.

Na segunda-feira estavam abertas as lojas que no domingo pareciam tão iguais. Uma era de tecidos, outra de flores, de jóias de filigrana; confeitarias com tortas de pasta colorida de amêndoas imitando ovos cozidos e bacalhau; casa de chapéus coloniais, outras ainda de fitas, de ervas secas e aniz estrelado e tojo; outras de peles, de couros, de acessórios para calçados e para a pesca. Os restaurantes eram modestas casas de pasto; toda uma civilização ativa está na cozinha portuguesa, desde o salmonete rosado e dençado apenas coberto de manteiga e assado em cima de carvões de maneira a fazer esquecer qualquer "meunière", até ao bacalhau pontilhado de azeite, e até à lula grelhada. Tudo modesto, tudo feito com a mão ligeira, aquela mão que é só da província ou da extrema civilização, parcimonista, quase avara, sem ser.

Mas o navio partia e tínhamos que deixar o nosso Portugal meio adivinhado e interpretado pelo nosso muito amor súbito; sim, sentindo como através de uma espécie de adivinhação.

Ao crepúsculo acendem-se as luzes de Lisbôa, muitas a gás, patéticas, tão belas que nem deixam tempo para se pensar se é lícito conservar a iluminação a gás. Por trás dos vidros das lojas se acendem os olhos

dos gatos de Lisbôa, gatos enormes importantíssimos, raça de gatos comuns porém diferentes, de pernas compridas. Gatos oceânicos, habituados aos intermináveis domingos tão solitários passados guardando as lojas fechadas. Gatos impassíveis, atrás das vitrines, atrás das persianas, talvez ligados com algum fio para que não fujam e não fiquem debaixo de algum automóvel, com coleiras de campainhas ou lacinhas de fita, estirados indolentemente junto dos bacalhau e debaixo das gaiolas de canários. Gatos enormes dominicais. Porque não falamos logo dos gatos de Lisbôa? Outros terão falado e falarão do barroco português, do Museu de Lisbôa, admirável por seu Bosch, seu Mantegna, a série de Zurbaran e de Morales; outros falaram ou falarão das cerâmicas e das ourivesarias; nós falamos de Lisbôa bem Lisbôa, de Lisbôa humana e, retirando-nos, repetimos como uma poesia a receita do bacalhau lavado na água do mar, a sopa de "tia Gertrudes com Perna de Pau" e retemos na memória:

Serra de Serpa
Serra de Estrêla
Murcela de Arouca
Murcela do Alentejo
Porca de Murba.

Lisbôa, Lisbôa. O Brasil começa aqui. Bem quiséramos que comesçasse aqui.

Aquilina

A obra mais completa é mais suntuosamente ilustrada que já se consagrou à história do bailado na França apareceu na coleção "Artes do Mundo" da Livraria Hachette. Com as suas quatrocentas e cinquenta reproduções em preto e em cores, uma litografia original de Picasso e desenhos de Matisse, representa uma documentação verdadeiramente exaustiva do assunto ao mesmo tempo que um regalo para o bibliófilo. O autor, Boris Kochno, que foi colaborador de Diaghilew, escreveu libretos para diversos bailados: *L'Habit Du Roi*, de Igor Markevitch; *Les Jeux des Enfants*, de Léonide Massine (sobre música de Bizet); *Les Forains*, de Sauguet, etc. Trabalhou com o grande artista e cenógrafo Christian Berard, a cuja memória, como à da Diaghilew, dedicou o livro. Sua história do bailado, em colaboração com Maria Luz, resume vinte anos de experiências e pesquisas artísticas.

Abre-se com uma pitoresca evocação da *Masquerade de Cour*, que foi a origem do bailado; não passava de um entremez no meio de festins ou de uma dança improvisada durante um baile. O mais conhecido desses divertimentos teve por teatro o palácio Saint-Pol em Paris onde o rei Carlos VI, fantasiado de selvagem, quase foi queimado vivo. Catarina de Medicis gostava muito de bailados; suas damas de honor vestidas de musas ou de ninfas, cantavam e dançavam. As altas personalidades do tempo gostavam de tomar parte, e se Ronsard fazia versos para os personagens dos bailados, Brantôme apreciava contemplar movimentos de pernas e de pés. Foi nessa época que um músico italiano já célebre em seu país, Baltasarini, apareceu na corte

de França com orquestra e tudo. Cabe-lhe a honra de haver composto e feito executar no palácio do Louvre, em 1581, a primeira obra de um gênero dramático que iria fazer fortuna na Europa inteira. Foi o *Ballet de Circé*. Executado por ocasião das núpcias do duque de Joyeuse, custou três milhões de libras. No tempo de Henrique IV executaram-se mais de oitenta bailados na corte. No tempo de Luís XIII imperou uma coreográfica apologética, como *Le Temple de la Gloire*, *La Prosperité des Armes de France*...

Mas no reinado de Luís XIV se revelou o gênio Florentin, de Lulli. Como em Molière, se extraiu da comédia italiana o jôgo de cena, de mímica e de dança. No século XVIII nasce a dança acadêmica. Um parisiense, Noverre, declara inexpressiva e sem sentimento a coreografia então em voga quer que os passos, os gestos e as expressões se modelem de acordo com o pensamento do músico; cria o "bailado de ação", suprime a máscara e impõe verossimilhança ao traje. Maria Antonieta, sua aluna particular, o faz substituir Vestris na direção dos bailados da Opera. Não conquista o público, mas aqueles que o criticam acabam por imitá-lo. Malogrou na carreira mas não no destino, pois transformou a dança da época e, graças aos seus discípulos, o seu bailado pantomima chegaria até à Rússia. Deve-se a ele principalmente o primeiro esboço de uma forma de arte que, sob o nome de bailado romântico, conheceu uma voga incomparável. Nada de inspirações na História nem na Mitologia. Intento de encontrar um novo sentido plástico e dinâmico no "maravilhoso"; visões orientais, lendas exóticas. E foi então a França, e não a Itália, que

serviu de modelo à Europa, nesse sentido. O czar Paulo I contrata mestres franceses; um deles, Didelot, marcará a coreografia russa de maneira indelével, criou os "ballets volants"; cinturas elásticas e asas móveis permitiam que os dançarinos se elevassem no ar. Na Rússia suas inovações conheceram um êxito prodigioso. O último dos mestres de bailado, Petipa, caracterizou definitivamente a união da concepção francesa com o temperamento russo.

O fim do século XIX marca uma decadência, não obstante a música de Leo Delibes ter mantido o repertório clássico com *Coppelia* e *Sylvia*, cujo sucesso a coreografia pessoal de Serge Lifar soube prolongar. Duas norte-americanas combateram a dança clássica: Isidora Duncan e Loie Fuller; a primeira optou seus movimentos, das atitudes dos baixos-relevos antigos, a segunda apareceu quando os impressionistas faziam da luz a principal pesquisa de seus quadros diluídos em fulgores solares e vibrações da água; ela, com suas descobertas, também preparou a revolução dos "ballets" russos.

Na noite de 13 de maio de 1909, no Teatro Chatelet, houve a primeira representação desses "ballets" em Paris, com *Le Pavillon d'Armide*, *Le Prince Igor* e *Festin*. Serge Diaghilew foi quem apresentou tais espetáculos que constituíram uma revelação. A aliança do bailado franco-russo trinfava, criando temas e métodos que um público cada vez maior aplaudia com entusiasmo. Era preciso fazer justiça à arte francesa na parte original que desempenhou na nova evolução da coreografia. E esse é exatamente um dos méritos do excelente livro de Boris Kochno.

NOTICIÁRIO ARQUITETURA

Construção de edifícios em forma de abóbodas

arq. A. D. F. Reidemeister, Hannover



A reunião das três características básicas das ligas de alumínio, ou sejam, estabilidade, resistência à corrosão e peso reduzido, dá margem a que existam novos métodos de construção, principalmente em países como os Estados Unidos que a empregam largamente.

O eng. Le Tourneau, conhecido há muitos anos pelos trabalhos que realizou, principalmente no tocante ao aperfeiçoamento dos buldozer e dos tratores, como e também nas perfurações submarinas para a descoberta de petróleo, foi quem iniciou este novo processo. Empregando placas de alumínio, comprovou que podia ser posto em execução com grandes vantagens econômicas.

O "Le Tourneau Technical Institute" construiu, recentemente, em Longview, no Texas, um pavilhão semi-esférico gigantesco. Embora um tubo com 29 metros esteja bem visível no meio do pavilhão, fica acentuadamente assinalado que este tubo

pode ser afastado depois da montagem, uma vez que a cúpula pode sustentar-se por si mesma como o faria a metade de uma bola de ténis. A coluna central só se torna indispensável em regiões onde os edifícios devem sustentar grande peso de neve.

Este pavilhão pode conter 10.000 espectadores e se destina a toda espécie de espetáculos como assembleias religiosas ou políticas, competições esportivas ou também para servir de armazéns, magazines, salões para fábricas, exposições de automóveis, etc. e até mesmo para hangares de aviões. Seu diâmetro é de 9,50 metros, sendo sua circunferência de 290 metros e a altura alcança os 26 metros. A superfície coberta é de 6.500 m² e o volume do edifício quase esférico é de 93.000 metros cúbicos.

Pavilhões como este, construídos com partes pré-fabricadas de alumínio, podem ser erguidos em

qualquer lugar, por um custo muito inferior ao requerido pelos métodos usuais de fabricação.

Toda a construção de um pavilhão como o citado, pode ser feita em trinta dias, uma vez que os trabalhos de montagem são executados em terra firme. Por isso, o metro quadrado de superfície coberta não chega a custar 40 dólares, apesar da considerável altura da construção.

O edifício pode ser comparado a uma bola de ténis em dois no sentido horizontal, sendo a parte superior um pouco menor do que a inferior. A "bola" inteira teria um raio de 53 metros. Uma tangente, partindo do chão em direção à parede tem uma inclinação de 60 graus. Devido a este fator, é possível utilizar-se a quase totalidade do espaço.

A montagem da semi-esfera de alumínio começa pelo ponto mais elevado. Ergue-se, primeiramente, um mastro feito de um tubo de aço, em redor do qual colocou-se uma argola de aço e no qual se arma, em seguida, a primeira argola pré-fabricada de folha de alumínio. O vértice assim obtido é levantado por meio de um guindaste elétrico; coloca-se, depois, a segunda argola de alumínio a qual é levantada, por sua vez, e assim por diante até que fiquem colocadas e levantadas, uma após outra as quinze argolas de alumínio de tamanhos sempre crescentes.

Após a última argola estar colocada, o vértice da abóboda se encontrará pelo menos 26 metros acima do nível do chão. Baixa-se, então, toda a abóboda que se firmará numa argola básica de concreto.

Quando se desejar um espaço absolutamente livre, retira-se a coluna de aço. Em caso contrário, a coluna pode ser utilizada para a colocação de um sistema de iluminação de 75.000 watts. As argolas sobressalentes têm finalidades acústica e as aberturas no teto superior servem para a ventilação e uma cobertura cônica de folha de alumínio impede a entrada da chuva.

A superfície total das folhas de alumínio, que são entregues vergadas, laminadas e perfuradas, é de 9.000 m². As chapas de alumínio têm 3 mm. de espessura. Medidas: 2150 x 3650.

Verificando a impossibilidade de conciliar suas atividades profissionais, de catedrático da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e as funções de responsável pela seção de arquitetura de *Habitat*, afasta-se, a partir deste número, desta revista, o arq. Abelardo de Souza. A direção de *Habitat* agradece ao arq. Abelardo de Souza a colaboração emprestada; alimenta, contudo, a esperança de poder divulgar, periodicamente, seus trabalhos sobre arquitetura.

IV.º Congresso da União Internacional de Arquitetos

Consoante deliberação adotada pela Assembléia da União Internacional de Arquitetos em sua reunião de Lisboa, o IV Congresso será realizado na cidade de Haia, Holanda, de 11 a 16 de julho do corrente ano.

A União Internacional de Arquitetos é uma organização internacional constituída para representar os arquitetos dos países aderentes, sendo que cada nação está representada na U.I.A. por sua Seção Nacional em que seus membros são designados pelas associações profissionais do país. Atualmente trinta e dois países estão filiados à U.I.A.

O tema principal do IV.º Congresso da União Internacional de Arquitetos será "Habitação: 1945-1955".

A construção de habitações, seus desenvolvimentos e seus resultados no decorrer dos anos de após-guerra nos diversos países, como resolveram os problemas, suas soluções, a parte dos governos e o número de arquitetos envolvidos na solução do problema de alojamento, tudo, enfim, será objeto de discussão no importante conclave. Outro tema importantíssimo a ser debatido serão os de ordem geral no tocante à formação do arquiteto e a sua situação social.

O programa comporta, ainda, abrigo, alojamento e moradia; evolução natural da habitação; crítica e sistemática do programa de habitação; regulamentação governamental e financiamento; programa de produção; confronto da regulamentação com as necessidades materiais e espirituais; dimensões mínimas da habitação. *Projetos:* a) resumos dos planos particulares: vivendas para uma só família; pavimentos; departamentos; alojamentos especiais; planos de conjunto: diferenciação e composição, valor e influência dos planos particulares para a evolução e racionalização dos planos da produção de habitação; b) planos-tipo: normalização e standardização; elementos de composição; coordenação modular, resumo de planos-tipo; c) equipamento: depósito; cozinha; lavanderia; banheiro; instalações técnicas; revestimentos. *Produção:* métodos tradicionais; construção em série; produção industrializada; sistemas semi-industrializados; análises econômicas dos sistemas; colocação dos pedidos e elementos-tipo. *Temas gerais:* (síntese e comentários das informações e das discussões da U.I.A.): 1.º) formação do arquiteto e 2.º) posição social do arquiteto. *Exposições:* 1.º) Exposição Internacional da U.I.A.; 2.º) exposição de arquitetura nacional dos Países Baixos; 3.º) Concurso de estímulo dos estudos de arquitetura e 4.º) exposição da Universidade Técnica Nacional (seção de arquitetura) e da Escola Superior de Arquitetura. *Obra documentária:* uma resenha bem documentada do desenvolvimento da construção de vivendas nos diversos países no período de 1945-1955 será publicada sob a forma de um livro impresso, o qual levará o título: *Habitação: 1945-1955: programa, projetos, produção*. Este livro será publicado quando da abertura do Congresso e estará à disposição dos congressistas por módico preço. Outras informações sobre o importante conclave, poderão ser obtidas nas seções nacionais da União Internacional dos Arquitetos ou então na secretaria do congresso: Burgemeester De Monchyplein 9, Haia, Países Baixos.



Humildade

A maquete da Igreja de N. Sra. dos Pobres, a ser construída em Issy-les Moulineaux, França, é um símbolo de humildade, simplicidade e, sobretudo, de arquitetura religiosa contemporânea. Será ela, depois de construída, um perene convite àqueles que entendem que uma igreja deva ser um monumento soberbo que pode servir para muita coisa menos para os espíritos encontrarem paz e recolhimento.

Residências sob medida

Sem embargo, mesmo na Suécia progressista, ainda existem arquitetos que edificam casas inteiramente comuns, quadradas, "normais". Tage e Anders William Olsson (pai e filho), por exemplo, acabam de construir um grande bloco residencial com paredes móveis, à vontade do cliente. Alguém aluga, digamos, 72 metros quadrados. Em seguida, encomenda certo número de aposentos, segundo as suas próprias indicações. Tal sistema permite-lhe estabelecer paredes onde lhe aprouver. Suponhamos que um casal inaugure o seu lar com dois grandes quartos e um nicho de refeições. Mais tarde, surgem os filhos e, com estes, os novos cômodos. Basta ligar o telefone interno e encomendar ao porteiro algumas paredes intermediárias a serem fornecidas pelo depósito. Em poucas horas, a família dispõe de três quartos. Depois, as crianças passam a frequentar a escola e precisam de aposentos individuais. Uma simples chamada telefônica resolve mais uma vez o problema. Com uma pequena despesa de instalação, sem qualquer aumento no aluguel, é possível montar até cinco compartimentos. Ou então, digamos que um casal comece com quatro quartos, pois a sogra não achou casa para morar. Logo que ela se muda, não há dificuldades: desmontam-se algumas paredes...

As paredes intermediárias são feitas de chapas compensadas de 8 cm de espessura. Possuem isolamento contra ruído, calor e frio, e são facilmente transportáveis. As paredes externas apresentam incisões em pequenos intervalos, a fim de possibilitar o encaixe das chapas, conforme o desejo de cada um, bastando alguns parafusos.

Revestimento para edifícios

Fachadas de edifícios, instalações sanitárias e culinárias, letreiros de lojas, etc., não mais estarão sujeitos à nefasta ação do tempo. As nódoas, fendas e as tão anti-estéticas manchas no revestimento das casas e superfícies serão facilmente evitadas graças ao emprêgo de um novo esmalte vítreo, patenteado pela DuPont. O novo revestimento que possui todas as propriedades da porcelana apresenta ainda as seguintes: sua superfície é dura, lavável, resistente ao atrito, inatacável pelo fogo ou pelas bruscas variações de temperatura; a gama de cores firmes possíveis é praticamente ilimitada, assim como a intensidade do brilho. Mais flexível que os antigos revestimentos de vidro, o alumínio esmaltado pode ser cortado, estampado e perfurado sem que dêles se desprenda o revestimento; sua fabricação é simples, assim como o seu manuseio pelos operários de obras e, finalmente, é quase 1,5 quilogramas mais leve, por metro quadrado de chapa, que o aço, o que possibilita uma larga aplicação em divisões internas.

A cozinha no salão ou a cozinha de salão

A cozinha do suéco William Olsson, ultramoderna, com o banco de aço inoxidável, a mesa, as instalações, os armários e as paredes revestidas de chapas à prova de choques e intempéries, pode situar-se no salão ou ter uma existência independente como quarto de cozinha. Pois a parede contígua à sala de estar consiste em prateleiras para os utensílios. Estes "armários" podem ser adquiridos com ou sem portas correias, isto é, abertos ou fechados.

Também na sala de estar, a maioria dos móveis "pendem da parede", presos por fitas de aço ou por consolos que permitem, com poucas operações, dispôr um arranjo qualquer de prateleiras, vitrinas e escrivaninhas, de acordo com os intervalos desejados. Ou então, fixá-los com os elegantes suportes em garfo idealizados pelo jovem arquiteto suéco Nisse Strinning. Com arame de aço envólto em matéria plástica, Nisse fabrica qualquer coisa, desde o guarda-roupa e a mesa de refeições até a base do quebra-luz e a cesta de costura. E tudo isso pendurado na parede!

Jardins ingleses em exposição no Brasil

De 18 a 30 de abril estão expostos na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, uma coleção de fotografias e planos que mostram a história dos processos britânicos para o projeto de um jardim no marco de uma paisagem. Os jardins compreendidos na presente exposição vão desde o primeiro exemplar completo ainda existente de Owlpen Manor, Gloucestershire, que data da Idade Média, até os recentemente projetados.

A influência dos sistemas estrangeiros estão evidenciadas nas fotografias. Nos jardins plantados no século XVII em Packwood, Warwickshire, em que está simbolizado o Sermão da Montanha, nota-se a influência do Renascimento, enquanto que o estilo dos jardins de Canons Ashby, no Condado de Northampton, do mesmo período, é essencialmente inglês. A arte de jardinagem francesa influiu no desenho de Wrest Park, Condado de Bedford, Bramham Park, Condado de York. O estilo holandês deixou sua marca nos jardins de Westbury Court, Condado de Gloucester. Ainda estarão expostos jardins dos séc. XVIII e XIX.

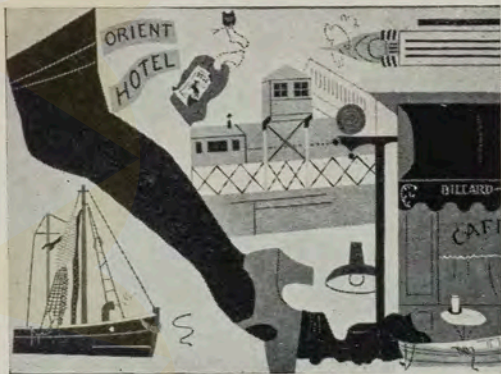
Concurso internacional

A Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, de São Paulo, instituiu para o ano em curso, o Prêmio Matarazzo para laurear o maior arquiteto vivo. Prêmio idêntico foi concedido em 1953 ao arq. Walter Gropius, que veio ao Brasil a fim de recebê-lo das mãos do presidente da República. A Fundação instituidora vem de dirigir convites a arquitetos de fama mundial para que participem do julgamento e aceitando a tarefa de examinar as documentações e indicações para escolha do arquiteto ao qual deva ser atribuído o Prêmio Matarazzo de 1955.

O dilema de um Juri de Arte

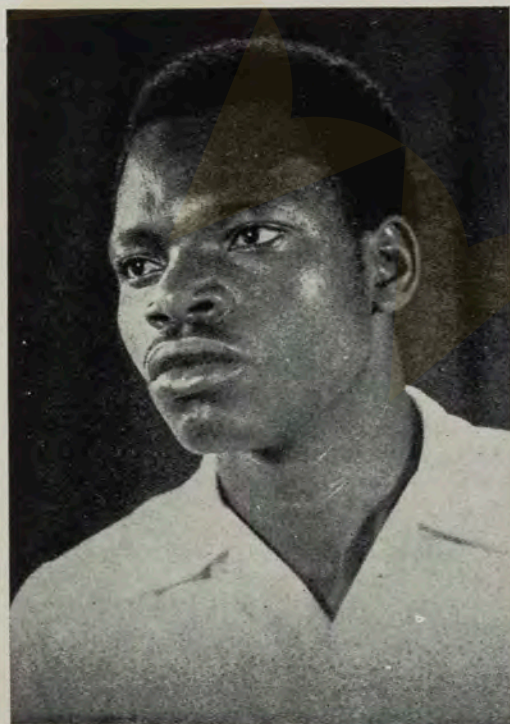
Quando se realizou a I Bienal de Arte de São Paulo, o contingente brasileiro teve que se confinar no porão do Trianon para, num gesto cortês, hospedar condignamente nas salas o contingente estrangeiro. No segundo certame, a escultura nacional ficou atravancada em corredores e recantos, quando havia nos diversos lances de acesso de um andar para outro esplêndidos espaços para dispô-las em cooperação funcional com a arquitetura do Palácio dos Estados. Portanto, seria de esperar que da experiência adquirida, os artistas brasileiros na III Bienal não sofressem nenhum *handicap*. Sucede, porém, que todo o material (estrangeiro e nosso) tem que caber num só palácio do Ibirapuera, de modo que o juri de seleção se viu diante de um dilema devido ao problema de exiguidade de cubagem: ou devolver algumas telas de artistas consagrados e veteranos a fim de haver lugar para artistas novos, ou ser severa demais com estes para manter inviolável o acervo daqueles.

Dilema atarantante; pois não deve um juri cair no bizantinismo de esmiuçar o conjunto de um Di Cavalcanti, de um Burle Marx e desagregá-lo; mas também não pode recusar artistas novos de valor, que precisam do ensejo de uma Bienal. Qual a solução? A resposta está neste quadro de Stuart Davis que figurou na penúltima Bienal de Veneza, embora seja mero cartaz. Figurou porque nos Giardini, não só os países estrangeiros dispõem de seus próprios pavilhões, como o Palazzo Central, núcleo da Bienal de Veneza, dispõe só para artistas italianos, de 33 salas! O excesso de cubagem induz à tolerância; a precaridade obriga ao sacrifício.



Stuart Davis, "Nova York-Paris", 1952.

Jean Bata, pintor congolês.



Com as mãos ou com os pés?

Este prêto teria sido fotografado após, durante ou antes de alguma partida de campeonato de *football*? Sua popularidade vai a ponto de seu nome ser motivo de conversa em cafés, barbeiros e filas de ônibus por causa de sua capacidade em vasar goals? Não. Provavelmente continuará sendo um desconhecido, porque não trabalha com os pés e sim com as mãos. É um pintor de domingo que em Elisabethville pinta paisagens; chama-se João Data, vende suas telas num aeropôrto.

Mas acaso nos insurgiremos contra os seus companheiros de côr que sem dúvida ganham muito com os pés? Absolutamente. A tal respeito lembramo-nos de um professor da Faculdade de Medicina do Rio que, vindo de uma temporada oficial e burocrática na Liga das Nações em Genebra, ao ver de bordo uma grande multidão no cais do armazem 18 cuidou que era gente para ovacioná-lo por seus êxitos no *Convenant*. Ao verificar que se tratava de torcedores de *football* aguardando a equipe brasileira que vencera na Europa se abespinhou, tendo então um extremo-esquerda lhe feito a seguinte observação: "Ué?! Porque é que o doutô num faiz cum a cabeça o que nós faiz cos pés?"

Escultura e espaço...

Tanto a escultura aberta como a fechada exigem espaço intersticial e ambiente. Marino Marini tanto como Henry Moore com suas peças lacunares com suas peças maciças precisa de atmosfera ou Calder com suas "foices" natatórias em de-



O Calvário do adro de Saint-Thegonnec, na Bretanha, século XVI.

manda da estratosfera. Na Idade Média, mesmo em obras de assunto místico, as esculturas formavam grupos episódicos, superlotando adros com os seus temas de Caminhos da Cruz. Veja-se (com perdão da palavra) esse "pau-de-arara" em que se acomodaram personagens da Paixão no adro da igreja gótica de Saint-Thegonnec na Bretanha. Quase dois séculos depois, aqui no Brasil, em Congonhas do Campo, no adro do Bom Jesus de Matozinhos, o nosso Aleijadinho já tinha o sentido do espaço na escultura, dispondo em equidistâncias funcionais os apóstolos; ou, dentro do santuário, distribuindo em oratórios as 66 estátuas de madeira da Paixão. Qual, o Aleijadinho foi mesmo um pioneiro!



José Simeão Leal.

"Albums de Artistas Brasileiros"

Por certo seria mais eufemismo do que pleonasmo asseverar-se que o Serviço de Documentação do Ministério de Cultura se destina a programações que já estariam implícitas em seu próprio nome e finalidade.

Verificar de que maneira essa entidade oficial realiza e desenvolve suas tarefas nos tem sido facilitado pela saída periódica dos "Cadernos de Cultura", que, se pelos textos e assuntos se caracterizam por excelentes seleções, pela organização e ritmo dão umas das medidas do dinamismo de José Simeão Leal.

Sua atividade voltou-se agora para a série dos albums de "Artistas Brasileiros". Tivemos os dos caricaturistas J. Carlos e Alvarus; agora acaba de sair o referente aos desenhos e gravuras de Oswaldo Goeldi.

Esperamos que a disseminação crescente dos "Cadernos de Cultura" e a continuação dos albums acima referidos se estenda também pelo estrangeiro e atinja em breve a quantidade de título cujo melhor exemplo estrangeiro temos na série "Monografias da Arte Belga" com texto crítico, abundante iconografia e ótima apresentação editorial e gráfica.



Detalhe do Calvário no adro de Saint-Thegonnec



Jean Béraud, "Soirée chez les Caillebotes", 1878.



Boldini, "Estudo a quatro mãos".

Realismo plástico-social

Talvez o realismo em pintura tenha nascido mesmo com Courbet, sobre a vida, a rotina, a condição humana e social. Hoje é moda, e violentamente irrompe contra as receitas e soluções do abstracionismo imitado dos pioneiros autênticos. Mas em 1878, quando nascia o impressionismo francês, já havia a pintura de temário da rotina. Este "Estudo a quatro mãos", de Boldini, é a vida doméstica da burguesia, da mesma forma que a *Recepção na casa dos Caillebotes*, de Jean Béraud precedeu de meio século os aspectos descritos por Proust em *À La Recherche du Temps perdu*. Pintura de uma sociedade dentro de um realismo que põe água na boca dos fotógrafos e cronistas sociais dos suplementos domingueiros dos jornais de agora. Só faltam os copos de uísque...

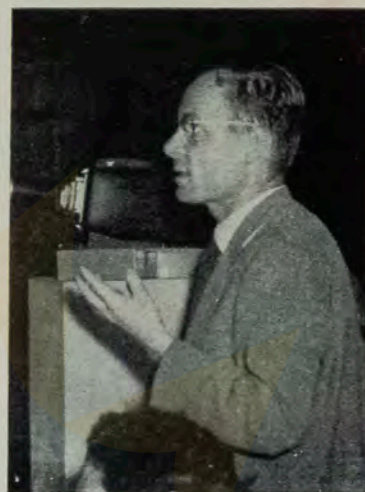
Pintura social no Congo Belga?

Sabe-se que o professor francês Pierre Romain-Desfossés fundou nas selvas um atelier de arte indígena onde negros congolezes pintam, esculpem e fazem cerâmica, desenvolvendo ou criando com a maior liberdade obras de caráter puramente africano. Foi o que fez, por exemplo, Mwenze, interpretando neste quadro uma "Volta dos campos após o trabalho". Não faltou um repórter de revista européia para torcer a verdade, dizendo que a tela testemunha os apuros da raça negra "despejado" do seu habitat por empresas de brancos que organizaram companhias de exploração

Um "despejo" no Congo.



mineral. Nada disso. Por enquanto ainda são os brancos que sofrem as injustiças sociais dos outros brancos, desde que a escravidão cessou. Os despejos são fenômenos metropolitanos; nas selvas ainda há atmosferas sociais tentando novos Jean-Jacques..



Wolfgang Pfeiffer.

Cursos nos Museus

Os museus perderam seus aspectos de salas dos Passos Perdidos onde reinavam penumbras insignes. A moderna museologia obrigou-os a uma ampla programação de artes transformando-os em atuais núcleos de futuras universidades plásticas. Cursos de didatismo bastante visual, com farto acervo de pinacoteca e com abundantes programas de especializações formam monitores especializados e informam o público. Nos nossos museus de São Paulo reina salutar emulação nesse sentido, em benefício direto do público. O cinema, a gravura, o desenho, o teatro, o bailado, a história da arte, eis as disciplinas de tendência mais habitual nas suas salas de projeção. Enquanto, por exemplo, no Museu de Arte de São Paulo, Gianni Ratto ministra cursos de teatro, já no Museu de Arte Moderna o prof. Wolfgang Pfeiffer dá um curso de História da Arte; neste semestre estudará a arte medieval como base da arte do Ocidente. Estes são mero exemplos, já que o expediente nos museus é bem mais complexo.

75

O painel de Karl Plattner para o prédio da "Folha da Manhã"

Resolvendo inscrever-se no concurso internacional para a decoração da Municipalidade de Bolzano, Karl Plattner procurou antes se documentar a respeito do que tem sido feito no gênero. Concluiu por uma preferência plástica mais de acordo com a aura secular daquela cidade italiana, e assim o seu projeto, equidistante da maneira de Gilbert Spencer e Fletwood Wal-

ker, ganhou o primeiro lugar no dito concurso. Mas ao partir de São Paulo para Bolzano, Karl Plattner se comprometera a apresentar à diretoria da Empresa Folha da Manhã S/A, o projeto para um painel no vestibulo-galeria do novo prédio da rua Barão de Limeira. Optou então por um módulo mais consentâneo com a aura de dinamismo da imprensa e da metrópole. Elaborou pois,

numa espécie de binário, o plano dos arranha-céus característicos de São Paulo e o plano do seu progresso ligado ao desenvolvimento da imprensa. Que tais sínteses, tratadas segundo a arte mais vanguardista de Edward Halliday e John Hutton, definam bem os desejos da diretoria da Empresa Folha da Manhã; ficou comprovado com a aceitação do projeto.



NO ESTRANGEIRO

Ruggero Jacobbi

Itália: clássicos e dialetais

Os grandes êxitos do momento, no teatro italiano, pertencem ao repertório clássico ou a inesgotável tradição do teatro popular e regional. Em Roma, o diretor Luigi Squarzina (o mesmo que já esteve no Brasil com Gassmann) encenou "Lorenzaccio", de Musset, com uma *mise-en-scène* luxuosa e moderníssima. O "Piccolo Teatro" de Gênova inaugurou a temporada de 1955 com "O Amo de Fenissa", de Lope de Vega, sob a direção de Alessandro Fersen. Nos outros teatros, continua a "moda" de Goldoni, em língua italiana ou em dialeto vêneto. E o grande acontecimento, no setor da bilheteria, é a comédia dialetal napolitana, de Peppino De Filippo, "La Lettera di Mammà".



Cena de "Lorenzaccio". Direção: Luigi Squarzina.

Inglaterra

"Separate Tables", dois atos de Terence Rattigan, é o mais clamoroso êxito de autor nacional na Inglaterra neste começo de temporada, e representa a volta do escritor (depois do parêntesis psicológico e "sofisticado" de *O Profundo Mar Azul*) àquele tom inimitável, de leveza e ironia paradoxal, que fez desse escritor o legítimo herdeiro de Noel Coward. Intérpretes principais: Marion Fawcett, Margaret Leighton, Eric Portman, Basil Henson. Direção do ótimo Peter Glanville; cenografia de Michael Weight.

U. S. A. - Três estreias

"The Rainmaker", de Richard Naish (atual cartaz do Cort Theatre, em Nova York), é uma comédia sutilmente humana, de ambiente "western", dentro daquela tradição literária que descende de Bret Harte, e que produziu no cinema o gênero típico americano, de Griffith aos nossos dias. Os aspectos de "humor" são os mais singulares da peça, que deve em parte seu êxito à grande interpretação de Geraldine Page. Uma farsa inconsequentemente é, pelo contrário, "The Tender Trap", devida à parceria Shulman & Smith, que escreveu esta pecinha de encomenda para o excelente ator Robert Preston, que a mantém em cartaz no Longacre Theatre. Quanto a "Shandog" de Earl Robinson e Waldo Salt, trata-se de mais um *musical-play*, cuja única originalidade está no fato de ter sido extraído de um conto de Theodore Dreiser.

Novidades francesas

O ator Jacques Dacqmine impôs a atenção do público um drama de Alfred Fabre-Luce, "Comme les Dieux", baseado em um episódio da vida de Byron. A direção de Pierre Valde (autor



"L'Annonce faite à Marie". de Claudel.

também dos cenários) valorizou ao extremo esta peça do famoso ensaísta, apresentada no glorioso teatro de L'Oeuvre. "Une Affaire vous Concernant", de Jean-Pierre Conty, é um bom drama policial, em cartaz no Teatro de Paris. A adaptação de "La Condition Humaine", de Thierry Maulnier (do romance de André Malraux) desagradou, em geral, à crítica, especialmente — como era de se esperar — à de inspiração marxista.

Atividades do J. L. Barrault

Depois do êxito de "La Cerisaie", de Tchekov, e do impressionante fracasso do drama de Christopher Fry, "The Lady is not to Burn", o Teatro Marigny teve dois de seus mais expressivos êxitos artísticos e comerciais com uma peça moderna e com uma grande "reprise" do repertório clássico. O autor moderno escolhido foi o italiano Ugo Betti, cujo drama "Irene Inocente" (que Barrault entregou à direção do jovem Jean-Pierre Granval, filho de Madeleine Renault) renovou em Paris a estrondosa consagração que já recebera na Alemanha. O clássico foi "Volpone", de Ben Johnson, que Barrault já havia interpretado (em papel secundário, e no início de sua carreira) ao lado do grande Dullin.

Cena de "The Rainmaker"



Uma sátira literária

O caso da escritora adolescente Françoise Sagan (cujo romance *Bonjour Tristesse* está dando, vitoriosamente, a volta ao mundo) inspirou uma comédia satírica, de autoria do inglês Basil Thomas, intitulada "The Book of the Month". A história é simples e engenhosa: os pais de Betty (um deputado conservador e sua formalíssima esposa) descobrem o manuscrito de um romance da menina, cujo título é, nada mais nada menos, "Noites com o seio nu". Rasgam o manuscrito e abrem um rigoroso inquérito familiar, absolutamente inútil porque o livro já foi entregue ao editor, já está impresso, lançado e patrocinado pelo Clube do Livro do Mês. O



Cena de "La condition humaine", drama de André Malraux, adaptação teatral de Thierry Maulnier.

segundo ato é a materialização cênica do enredo escabroso e estapafúrdio do romance: incestos, violências, adultérios, crimes, cometidos por personagens que se assemelham extraordinariamente aos membros da respeitável família do deputado. No terceiro ato assistimos às inacreditáveis consequências do êxito literário de Betty, até que tudo se canaliza para o inevitável "happy end". A crítica achou a comédia tola e superficial. O público, porém, divertiu-se à brinde.

Teatro Nacional da Bélgica

Ao aparecer este número de *Habitat* talvez já esteja atuando no Brasil o Teatro Nacional da Bélgica. Queremos pois publicar a circular n.º 50 do Ministério dos Negócios Estrangeiros que em maio de 1948 divulgou os intuítos e as características dessa entidade oficial.



Cena de "Romeu e Julieta". Encenação de Jacques Huisman.

"A Bélgica possui um teatro nacional que se formou pouco após a libertação em 1945. Mais do que um teatro nacional, seria melhor dizer dois teatros nacionais: um para cada domínio linguístico do país. Ao lado do teatro nacional para a Bélgica que fala o idioma francês, a organização gêmea "National Toneel van België" que representa em palcos flamengos. Qual é, propriamente, a razão exata desse teatro nacional que se veio juntar às numerosas companhias profissionais existentes? Eis uma pergunta que tem sido feita muitas vezes aos diretores das duas equipes oficiais. A resposta, sempre a mesma, pode já agora ser plenamente convincente. Existem na Bélgica inúmeras cidades, comunas e aldeias que não dispõem de teatro permanente e que raramente recebem a visita de elencos. O Teatro Nacional da Bélgica empenha-se e esforça-se, por conseguinte, em levar a mensagem do verdadeiro teatro nacional e mundial a todos os centros belgas e até mesmo a diversas nações estrangeiras. Acima de tudo constitui um princípio sagrado do Teatro Nacional dar dois terços de suas representações através das províncias; pretende conquistar grandes camadas de público que se mantinha refratário aos palcos: soldados, marinheiros, operários, camponeses. Já dois anos após sua fundação, o Teatro Nacional era assistido ao longo do país por 200.000 pessoas. No terceiro ano de sua existência já ia ao estrangeiro pela categoria de seu repertório e do seu elenco".

O decreto do regente belga de 19 de setembro de 1945 criava o Teatro Nacional flamengo e o Teatro Nacional de língua francesa, e lhes definia os propósitos e as atividades. Hoje em dia essa entidade gêmea adquiriu prestígio nacional e internacional e, nas competições artísticas com o teatro estrangeiro, se sente à vontade como elemento de cooperação mundial. Repertórios de clássicos e modernos, como Shakespeare, Beaumarchais, Molière, Victor Hugo, Musset, Barbulee, Maucclair, Chanceler, Achard, Lorca, Giraudoux, Ben Johnson e Franklemon, levados por elencos excelentes, colocam as direções de Jacques e Maurice Huisman em função da melhor orientação profissional. Diretores como Louis Ducreux, R. Gêrôme e Jacques Huisman garantem uma evolução permanente.

TEATRO NO BRASIL

Ruggero Jacobbi



Maria Della Costa e Fernanda Montenegro em "Com a pulga atrás da orelha".

Maria Della Costa no Rio

O mais jovem elenco profissional paulista, liderado por Maria Della Costa, viajou para o Rio, a convite da direção do Teatro Municipal (agora entregue ao crítico Accioly Netto) apresentando à platéia da Capital Federal os dois excelentes espetáculos dirigidos por Gianni Ratto: "O Canto da Cotovia", de Anouilh, e "Com a Pulga atrás da Orelha", de Feydeau. Gianni Ratto é também o autor dos cenários de "Diálogo das Carmelitas", espetáculo dirigido por Flaminio Bollini, que tem a dupla finalidade de inaugurar a nova sala do Teatro Copacabana (a antiga fôra destruída por um incêndio) e de celebrar o Congresso Eucarístico, através da apresentação do grande escritor católico que foi Bernanos.

O repertório do TBC

O Teatro Brasileiro de Comédia, em 1954, foi alvo de acerbas críticas, devido à baixa qualidade literária da maioria das peças escolhidas. Parecia que os responsáveis pelo teatro da Rua Major Diogo tivessem resolvido enveredar definitivamente pelos caminhos do comercialismo. Agora, porém, animados pelo grande êxito financeiro de sua temporada carioca, estão preparando "Volpone" de Ben Johnson (adaptação de Stefan Zweig, direção de Ziembinsky) e anunciam obras de Shakespeare, Schiller, Ibsen e O'Neill.

Autores nacionais

Parece, afinal, que o momento do autor brasileiro chegou. O grande êxito da temporada é "Santa Marta Fabril S. A." de Abílio Pereira de Almeida, no TBC (peça discutível, porém corajosa do ponto de vista documentário). Cló Prado foi elogiadíssima pela crítica carioca, por sua comédia "Virtude e Circunstância", interpretada por Silveira Sampaio. Vão Gogo (Millôr Fernandes) alcançou tombem um verdadeiro êxito com "Do tamanho de um Defunto", farsa sur-

realista dirigida por Armando Couto. Dois jovens atores paulistas, Jorge Andrade e Ciro Bassini, estreiam com a segurança de autênticos veteranos, respectivamente com o drama "A Moratória" e com a comédia "Os Três Maridos de Madame". No setor das traduções, um grande acontecimento: a nova versão de "Hamlet" pelo poeta Pêricles Eugênio da Silva Ramos, obra imponente de erudição e de poesia, que servirá para a estréia do Teatro Bela Vista, de Sergio Cardoso.

Celebração de Schiller

O 150.º aniversário da morte deste grande poeta, teatrólogo e pensador alemão, está sendo celebrado em todo o mundo, com importantes manifestações culturais. No Brasil, o Teatro Brasileiro de Comédia teve a excelente idéia de entregar a Manoel Bandeira a tradução da tragédia *Marie Stuart*, que deverá contar com direção de Ziembinsky e a interpretação principal de Cacilda Becker. Os alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo estão, por sua vez, preparando "A Noiva de Messina", a última das tragédias de Schiller, que foi traduzida para a nossa língua por Gonçalves Dias.

Temporada alemã

Cinco grandes figuras do teatro alemão, entre as quais a atriz Marianne Schubert e o diretor Milo Moskovicz, apresenta em São Paulo, no grande auditório da Cultura Artística, espetáculos dedicados ao repertório germânico (Goethe, Hermann Bahr, Zuckmayer) e a Shakespeare, de quem foi encenada, em adaptação especial, a comédia "All's well that ends well". A temporada valeu pela sua significação cultural e pela técnica apurada dos atores.

Gassmann e o TNB

Os públicos do Rio e de São Paulo estão à espera de duas importantes companhias dramáticas européias. A primeira, em língua italiana, é dirigida por Vittorio Gassmann, contando com elementos de valor, como Anna Proclemer, Mario Feliciani, Anna Maria Ferrero e Lamberto Picasso. Repertório: "Kean", de Alexandre Dumas (adaptação de Sartre), "Edipo Rei", de Sófocles, "O Sangue Verde", de Giovanninetti, e — provavelmente — "Hamlet". Outros visitantes ilustres são os artistas do Teatro Nacional da Bélgica, um conjunto que nos últimos anos conquistou a admiração e a simpatia dos franceses e dos italianos, graças ao cunho polêmico, de vanguarda das suas apresentações. O repertório do TNB é positivamente excepcional: "The crucible" de Arthur Miller, "Os Lobos" de Romain Rolland, "Barrabás" de Ghelderode, "O Rio Cintilante", de Charles Morgan, e "A Noite de Reis", de Shakespeare, novamente adaptada por Jean Anouilh.

Atividades do Departamento de Teatro do Museu de Arte

O Departamento de Teatro do Museu de Arte de São Paulo vem cumprindo intenso programa com a divulgação, a leitura e debates sobre peças em língua portuguesa ou nos originais. O sucesso alcançado pelas primeiras duas apresentações do *Conjunto permanente de leituras dramáticas do Departamento de Teatro* ("Tartufo" de Molière e "O mercador de Veneza" de Shakespeare), deu margem a que fossem organizados outros grupos de leituras visando difundir as obras dos grandes mestres do teatro em sua língua original. Está sendo organizado um *Gruppo di Letture drammatiche in lingua italiana*, o qual apresentará textos de autores italianos, clássicos e modernos. Cada peça será apresentada duas vezes e entre uma e outra leitura será realizado um pequeno ciclo de palestras de caráter crítico-informativo sobre o autor da peça escolhida.



As Orquestras sinfônicas nos Estados Unidos

O crescente número de conjuntos orquestrais americanos reflete a evolução da vida musical do país, cujo início remonta ao século XVIII. Em comparação com as vinte existentes em 1920, os Estados Unidos contam, atualmente com cento e cinquenta orquestras profissionais, afora as centenas de conjuntos amadores, semi-amadores e escolares. Cerca de 80% das 25.000 escolas secundárias estadunidenses dispõem de algum tipo de orquestra e três milhões de jovens aperfeiçoam a sua educação musical, sob a orientação de mestres adequados.

Os concertos de conhecidas orquestras induziram inúmeras comunidades a organizarem os seus próprios conjuntos e hoje os aficionados da boa música podem apreciar as interpretações orquestrais em todas as partes do país.

Dentre as orquestras americanas internacionalmente famosas, destaca-se, sem dúvida, a de Filadélfia. Em meio século de atividades, além de seus concertos na Academia de Música local e de suas inúmeras "tournées" pelos Estados Unidos, os seus programas radiofônicos (há mais de 20 anos) e as gravações em disco (desde 1917) tornaram as suas execuções conhecidas nos cinco continentes.

Com a temporada 1954-55, a Filarmônica de Nova York completou 112 anos de vida musical, sendo o mais velho conjunto orquestral do país e o terceiro do mundo. Neste período, esteve sob a regência dos mais proeminentes maestros, assinalando-se os nomes de Leopold Stokowski, Victor Herbert, Arturo Toscanini, Walter Damrosch, e muitos outros. O seu atual condutor, Dimitri Mitropoulos, procura imprimir-lhe rumos, popularizando ainda mais os seus programas, através de concertos em auditórios mais acessíveis ao grande público.

Em 1881, Sir George Henschel conduziu o primeiro concerto da Orquestra Sinfônica de Boston. Mas, só em 1907 surgiu com Karl Muck, um culto, talentoso e mesmo genial regente, a primeira idade de ouro deste conjunto orquestral, que, sob a batuta de Serge Koussevitzki, atingiria um brilho inigualado. Em 1949, Charles Munch, o seu atual maestro, assumiu a direção da Sinfônica de Boston.

A Orquestra de Chicago, organizada em 1891, teve o seu primeiro regente na pessoa de Theodore Thomas. Com o tempo, surgiu a necessidade de dotar o conjunto de um auditório apropriado, o que se concretizou com a inauguração, em 1904, do Orchestra Hall. Três meses após, Thomas faleceu, sendo substituído por Frederick August Stock. Este permaneceu no posto até a sua morte, em 1942. Durante esses quarenta anos, conseguiu imprimir à Orquestra uma notável unidade e ressonância, aliada a um alto nível musical e variado repertório. O invejável desenvolvimento alcançou grau ainda superior com a atuação de Fritz Reiner, o sexto maestro permanente do conjunto.

A Sinfônica de S. Francisco surgiu como orquestra da Universidade de S. Francisco. A sua estréia, sob a batuta de Henry Hadley, verificou-se em 1911-12, e contava, então, com 65 músicos (hoje o seu número eleva-se a 95). Em 1915, Alfred Hertz substituiu Hadley e com a sua vigorosa sensibilidade musical converteu a Sinfô-

nica numa grande força na vida artística do país. Pierre Monteux, o conhecido regente francês, reforçou a unidade e a qualidade musical do conjunto, graças a um trabalho regular e infatigável. Os seus esforços receberam o reconhecimento de todo o país, por ocasião da memorável excursão nacional que conquistou os aplausos de 52 cidades. Atualmente, a Sinfônica de S. Francisco encontra-se sob a regência de Enrique Jorda, um maestro espanhol de nome internacional.

Qualquer relato sobre as orquestras nacionais exige a menção da orquestra Filarmônica de Louisville. A partir de 1937, quando o jovem regente Robert Whitney assumiu a sua direção, este conjunto realizou imenso progresso, não só no estrito domínio de suas apresentações orquestrais mas também no de outras atividades musicais sob os seus auspícios. Assim, em 1953, graças a uma dotação de 400.000 dólares da Fundação Rockefeller, a Filarmônica obteve os meios necessários para estimular, executar e gravar obras novas de compositores vivos. Nos próximos quatro anos, a orquestra premiará e tocará, anualmente, ao menos dez trabalhos de estudantes-compositores. Além disso, pretende receber, encomendar e apresentar mais de 30 novas partituras americanas e estrangeiras.

Outra orquestra sinfônica em fase de rápido ascenso no mundo musical americano é a Sinfônica Nacional de Washington. Fundada em 1930, quando um grupo de instrumentistas residentes na capital dos Estados Unidos reuniu-se em cooperativa e colocou-se sob as ordens de Hans Kindler, antigo primeiro violoncelista da Orquestra de Filadélfia e figura conhecida dos auditórios americanos. Com a sua experiência e como um ponto de honra de sua atenção, procurou estabelecer as bases de uma organização permanente, o que se verificou, definitivamente, em 1935, embora a estréia deste conjunto datasse de 1931. Além de seus programas regulares no Constitution Hall, uma sala de audições com 3.800 lugares, a Sinfônica de Washington realiza concertos de verão às margens do Potomac e, desde 1940, crescente número de gravações.

O seu atual diretor, o jovem e popular Howard Mitchell, sucedeu em 1948 a Hans Kindler. Como muitos regentes, grangeou, primeiro, uma sólida reputação de violoncelista. Entretanto, o seu ulterior desempenho como maestro, situavam-no entre os melhores do país, e a Orquestra de Washington renovou por mais três anos o seu contrato, a fim de contar com a sua talentosa direção e corresponder aos anseios do público da capital dos Estados Unidos.



Grupo coral voluntário que se reúne semanalmente no Bennington College, onde ensaia sob a direção de Paul Boepple.

Eugene Ormandy, regente da Orquestra Sinfônica de Filadélfia, troca impressões sobre uma partitura com três músicos, durante um ensaio.



Na câmara acústica de um estúdio, os microfones registram a execução desta orquestra para o fundo musical de um filme.



Orquestra de um estúdio executando partituras para um filme.

Organizações musicais nos Estados Unidos

A variedade das organizações musicais norte-americanas, como orquestras, grupos corais, sociedades de compositores, musicólogos, professores de música, etc. dá-nos conta do florescimento desse campo de atividade nos Estados Unidos. Por outro lado, mais de 100 publicações de caráter regional ou nacional, muitas das quais auspiciadas pelos diferentes agrupamentos, proporcionam outro índice do elevado nível da cultura musical daquele país. Dentre as mais importantes organizações e periódicos figuram:

A *Federação Nacional de Clubes de Música*, fundada em 1898; é uma das mais antigas e maiores sociedades do país. O seu objetivo é o de "ajudar e estimular" o desenvolvimento da educação e do nível musical americano. Afora outras atividades divulga ainda o *Music Clubs Magazine*. A *Federação Americana de Músicos* fundada em 1896, é um organismo profissional filiado à Federação Americana do Trabalho e conta com 132.000 membros nos Estados Unidos e no Canadá. Publica, ainda, o mensageiro *The International Musician*.

A *Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores*, protege os direitos sobre as composições. Foi fundada em 1914 por Victor Herbert, autor de operetas, John Phillip Souza, famoso compositor de marchas, e outros, congregando 2.438 associados.

A *Conferência Nacional de Educadores de Música* representa mais de 30.000 professores de música. Além de incentivar o ensino desta matéria nas escolas, estimula a confraternização entre músicos estrangeiros e americanos, editando, ainda, *Bulletin* seis vezes por ano.

A *Associação Nacional Católica de Educadores de Música*, criada em 1942, estimula o cultivo da música sacra e profana nas escolas católicas. Publica um *Bulletin* trimestral.

A *Liga das Orquestras Sinfônicas Americanas* congrega mais de 150 conjuntos sinfônicos. Fundada em 1912, procura multiplicar as orquestras deste gênero. Para tanto, concorre com a sua experiência.

A *Metropolitan Opera Guild Inc.*, estabelecida em 1935 com o propósito de incentivar o gosto pela grande ópera, conta com 44.000 membros, que gozam de preços especiais no Metropolitan

Opera House de Nova York. O Guild edita a revista *Opera News*.

A *Sociedade Americana de Musicologia*, desde o seu início, em 1934, muito contribuiu para o avanço da pesquisa e do saber musical contando, ainda, com cerca de 800 membros e realizando reuniões anuais. Publica um *Journal*.

O *Conselho Nacional de Música*, fundada em 1940, serve a 45 diferentes grupos de editores professores e negociantes em ramos ligados à música. Congrega muitas organizações estrangeiras e mantém um fórum de debate sobre os problemas da vida e do progresso musical.

Embora menos ampla em seus propósitos, a *Sociedade da Guitarra Clássica*, oferece particular interesse: procura incrementar o gosto pela guitarra "como um dos maiores instrumentos da arte musical". Possui 160 filiais e organiza recitais e preleções.

Reynaldo Hahn e as suas obras inéditas

René Dumesnil

Nem todos os artistas têm o privilégio de deixar após a morte amigos suficientemente fiéis para se ocuparem oportunamente da sua memória e da sua obra. Tem-se dito e é certo que os anos que se seguem à morte de um músico são como um eclipse. A maior glória sucede um progressivo obscurecimento. Mas o sol abandona o cone de sombra, ao passo que para a maioria dos homens, mesmo os que tiveram um nome ilustre em vida, o eclipse equivale ao esquecimento de uma noite sem despertar. Tal, porém não sucede com Reynaldo Hahn; as suas melodias são imperecíveis porque refletem exatamente uma maneira de sentir característica de uma época, porque há em Reynaldo Hahn uma sensibilidade e uma delicadeza que são de todos os tempos, e porque ele soube exprimir melhor do que ninguém os gostos, as aspirações, o espírito de um tempo ainda próximo mas que a evolução dos costumes, mais rápida em duas gerações que em dois séculos, distancia sem mercê. Contemporâneo e amigo de Marcel Proust, Reynaldo Hahn tem muito de comum com o autor de *À la Recherche du Temps perdu*; porém, para julgá-lo como para julgar Proust, é preciso ir além das aparências, procurar debaixo do verniz a substância da sua arte — a sua humanidade, mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Elegância, é a palavra que caracteriza o homem e a sua obra. Para nós que o conhecemos, essa elegância, essa distinção, são mais do que a marca de um espírito maravilhosamente fino e cultivado; revelam a atitude natural de um defensor da tradição, no meio de uma sociedade que a dureza dos tempos afasta cada vez mais da delicadeza e da beleza. Essa atitude de Reynaldo Hahn era corajosa, nunca o impediu de dizer nítida e francamente o que pensava. Conversador delicioso, Hahn era além disso um escritor de raça. Os seus artigos de crítica do *Figaro* eram modelares, não só porque o músico que os assinava não ignorava nenhum dos segredos do seu ofício, mas também porque sabia admirar as formas de expressão mais alheias ao seu gosto e dizer tudo com tacto e talento. Hahn lutou toda a vida pelas suas idéias, pelo que julgava justo — isto é, pelo que perpetuava no mundo moderno, e com meios de expressão do nosso tempo, a melhor tradição francesa. Parecia-se nisso com Debussy, não por xenofobia, mas porque também era de opinião de que a música não ganha nada "em perguntar o caminho aos que tem o máximo interesse em que ela o perca". Achava ele — quem ousaria censurá-lo — que Mozart, que era o seu Deus, Bach e Wagner foram grandes porque souberam ser alemães como Rossini e Verdi italianos e Gounod, Bizet e Lalo franceses. Leia-se *Notes, Journal d'un musicien, l'Oreille ou le guet, Thèmes variés* e ver-se-á como Hahn soube ser um observador atento, uma testemunha clarividente que fixa as suas impressões em traços incisivos. Aliás a sua obra é como que a ilustração, a demonstração das suas idéias. Hahn é verdadeiramente o continuador de Massenet e Messager: maneira fácil, ligeireza aparente, a mesma ciência que caracterizou esses dois mestres, como caracterizou Mozart. Num dos seus livros há esta confissão: "Como eu gostaria de escrever um trecho de dez páginas num dia! Em vez disso, levo às vezes dez dias para escrever uma página!" *Ciboulette, Brummell, Le Mar-*



Reynaldo Hahn

chand de Venise devem o seu êxito a estas qualidades raras, a esta aplicação de tal forma perfeita que aquilo que lhe custou mais trabalho é precisamente o que parece mais espontâneo. Elegância suprema: há no *Marchand de Venise* uma *canzone* que constitui igualmente o desenvolvimento de um intervalo sinfônico que poucos músicos teriam sido capazes de escrever. E, aqui e além, nas *Chansons grises* como nos *Etudes Latines*, perpassa uma melancolia que lembra essas nuvens de tristeza cuja sombra desliza, tão leve, nas páginas mais sorridentes de Mozart. Veneza e Mozart faziam parte do seu amor — e só depois de o ver dirigir na Opera *Don Juan* se compreendia a profundidade deste amor pelo mestre e pela cidade onde Lorenzo Da Ponte viveu *Don Giovanni* antes de escrever o libreto que ofereceu a Mozart. Reynaldo Hahn conheceu a fama na idade em que outros balbuciam. Mas nunca o peso desta fama precoce o embaraçou. De resto, soube renovar os motivos de admiração que tinham por ele, despreocupadamente. As obras sucediam-se umas às outras, naturalmente. O *Bal de Béatrice d'Este* e *La Fête chez Thérèse* serão sempre executados como será cantada *L'Heure exquise* e tocado o *Concerto provençal*, uma das suas últimas composições, e a *Suite hongroise*, obra póstuma tocada pela primeira vez em fevereiro no concerto organizado no *Théâtre des Arts* pela *Société des Amis de Reynaldo Hahn*. O compositor revive toda a sua juventude nesta *suite* nervosa e brilhante que a morte por pouco não interrompeu. Dirigida por Tony Aubin, os artistas da *Société des Concerts du Conservatoire* souberam executá-la com um ardor eloquente que foi a melhor homenagem prestada à memória do mestre.

Orquestra infantil do Museu de Arte de S. Paulo.



A propósito de Pierre Boulez

René Delange

Em todos os tempos houve, em música, inovadores que transgrediram as regras em voga, os hábitos tradicionais da função auricular, e cuja linguagem imprevista e formas insólitas causaram escândalo e provocaram oposição até ao dia em que tais revolucionários acabaram sendo consagrados clássicos. Apoiando-se em tais exemplos, se criam meios de obter a confiança e o entusiasmo de ouvintes desejosos de se manter em dia com a evolução musical.

O mais pasmoso, na nossa época, é se verificar como se gastou de maneira precoce o processo da escrita musical. Foram precisos séculos, desde Monteverde até Schoenberg, para se obter a livre disposição dos doze sons. A partir dessa descoberta, a evolução logo se tornou rápida. Hoje o sistema seria e parece estar em plena voga. Tornou-se um dogma comparável ao do contraponto clássico, com a diferença, porém, de que o intuito do contraponto é abrandar a escrita e estimular a invenção por meio do exercício, ao passo que os princípios sérios não são apresentados como meios e sim como um fim.

Compositores cujo talento enriqueceu a arte musical com obras-primas indiscutíveis, compositores que continuam a agir como inovadores, (Honegger, Milhaud e Ibert) fazem temer, às vezes, que a "poussée dodecafônica venha a engendrar uma reação para uma música demasiado simplista, demasiado rudimentar, pois "a gama cromática sem princípio atraente trás em si o seu próprio limite e terminará um dia pela descoberta das três notas do "Clair de lune".

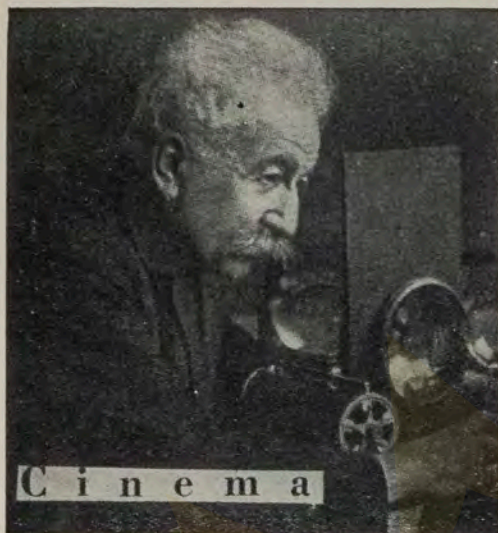
Em França o mais brilhante elemento da nova escola musical é Pierre Boulez que ainda não fez trinta anos e que portanto é um jovem. Foi discípulo de Honegger e Messiaen. André Vaurabourg ensinou-lhe contraponto e conserva do discípulo uma página que considera um dos êxitos mais admiráveis que já verificou como professora. Boulez anda agora a lançar manifestos, como outrora os surrealistas, quando lhe seria suficiente provar o valor do seu movimento compondo música. Diz ele: "Da mesma forma que certos pintores, não vêm na tela apenas uma superfície plana a ser recoberta de sinais figurativos, mas se empenham a descobrir e a aplicar na tela uma nova noção que corresponda à perspectiva abolida, também a música deve descobrir nova maneira de distribuir os desenvolvimentos de uma obra sem, para isso, apelar para as noções formais e para a arquitetura do passado". Pierre Boulez reclama para a música "uma noção de tempo descontínuo graças a estruturas que se superpõem ao invés de permanecer estanques em seus septos, uma espécie de desenvolvimento em que o circuito fechado não seja a única solução a encarar.

Sou tentado a perguntar a Pierre Boulez se o ouvido, fatigado dos acordes politonais e atonais não acolherá com júbilo as músicas de acordeão e as canções sentimentais! Mas seria uma pergunta demasiado fácil. Seria melhor, talvez, recordar-lhe a frase profunda de Paul Dukas: "É preciso saber muito e fazer música com o que não se sabe". Este pensamento diz respeito exatamente à parte da inspiração, do instinto, da intuição e da ciência sobre a qual se devem apoiar as faculdades para prosseguir na aventura sem riscos... e sem profissão de fé.

Mas não resta dúvida de que Pierre Boulez é um dos raros músicos capazes, na nossa época, de arrancar da sua arte novos segredos e de lhe decifrar os domínios ainda não explorados. Tenhamos confiança em seus dons, na sua cultura e na sua inteligência atenta e até mesmo agressiva quando se faz mistér defender suas concepções artísticas.

Pianista brasileiro premiado na Inglaterra

Uma das medalhas "Harriet Cohen", para o jovem pianista ou pianista que se tenha destacado mais durante o ano, foi conferida ao artista brasileiro Jacques Klein, o qual foi considerado pela senhorita Cohen, talvez o mais brilhante dos jovens pianistas de menos de 25 anos. Os prêmios "Harriet Cohen", fundados por "sir" Arnold Bax, foram iniciados para dar estímulo aos jovens músicos de todo o mundo e não são obtidos por concurso.



CINEMA

A dimensão polémico-pedagógica no cinema

J. G. V.

Enquanto se espera o cinema de quarta dimensão de Abel Gance no filme *O crepúsculo das Fadas* e se aperfeiçoam as dimensões da tela (cinemascópio) e os efeitos estereográficos, ou de relêvo, ou terceira dimensão, técnicas tôdas de ordem física, cumpre falar em Cayatte, autor dialético da dimensão ética, ou melhor da função polémico-pedagógica do cinema.

Nisso de enredo, o cinema tem seguido todos os caminhos da literatura, não sendo mais do que uma série de romances plástico-fotográficos. Natural, portanto, que os problemas individuais, ontológicos e sociais sejam de vez em quando debatidos nos temários. Ninguém, contudo, programou e realizou um comportamento dialético tão categórico e sistemático nesse sentido como Cayatte em filmes como *Somos Todos Assassinos*, *Justiça é feita* e *Antes do Dilúvio*.

Não se diga que o povo quer, nas sessões vespereiras ou pós-prandiais, o enredo lírico ou aventureiro de receita condimentada. Filmes como *Zola*, em torno principalmente do caso Dreyfus despertam uma atenção quase sempre disponível e recôndita, sem uso constante, interessando-se por problemas do homem, da sociedade, das paixões políticas, das leis precárias. Mas os enredos cinematográficos dêsse teor são apresentados diluídos, de modo que constituem testemunhos apáticos, não têm força atuante, não modificam nada, não conseguem uma nova consciência, não mudam mentalidades, são sempre sugestões discretas, sem acústica social.

De modo que Cayatte inaugurou a coragem de transformar o amorfo cinema de mera apresentação neutra dos fatos em pauta de libelo, em plataforma de ataque, em tribuna de reformas, em vivisseção de sociedades, em análise, crítica, ataque e catilinária contra os êrros oficiais e oficiosos que regem a estatística das legislações sociais.

Ao invés de um realismo desbotado, rouco, organiza a veemência eloquente e empolgante de um novo Verbo cinematográfico, que atua pela apresentação diédrica, em relêvo e em *close up* não das figuras mas dos problemas, das contingências inócuas, das soluções adiadas, das resignações prioritariamente vencidas; nesse sentido, inventou o cromatismo não da película, mas do assunto, com as côres expressionistas dos grandes temas humanos. Se o cinema andou tentando as evasões surrealistas, se timbra atualmente no verismo da rotina, Cayatte selecionou, para o ímpeto dos choques, aquêles primordiais assuntos que já se iniciam com velocidade paroxística, se desdobram em denominador e numerador de equações, mas que fogem ao silogismo porque acreditam mais no impacto de uma dialética.

Para isso organiza elementos técnicos, materiais veristas, ao lado de propulsões polémicas e pedagógicas.

Os elementos técnicos e materiais seriam os recursos mais teatrais do que os cinematográficos; os diálogos mais de debates do que de complementação; as cenas horrorizadas, as verdades que se teme dizer, as injustiças que até agora se aceitam, as excessões que arrepiam; e a apresentação de tudo isso no plano documental atuante, e não a mera sugestão artística. Sua câmara é instrumento de reportagem sensacional, de devassa imediatista, de exteriorização, de clarificação dos antros da alma, dos instintos, da sociedade, da época, dos resultados de guerras, das consequências já insuportáveis de estados de coisas iníquas.

As propulsões éticas são o ímpeto desassombrado do debate, do libelo, da acusação, da vivisseção, da autópsia não do corpo humano, mas do corpo da sociedade, das leis, dos costumes, das transigências, dos êrros nefandos, das resignações emasculadas, das injustiças despoticamente instaladas. O cinema nasceu divertimento, bocejo de digestões, distração do cansaço diuturno, replica da vulgaridade da vida suportada com otimismo. À medida que evoluiu e se universalizou como soliloquio displicente do assistente consigo mesmo enquanto vê enredos se desenrolarem na pachorra digestiva, se foi tornando escola morna, banho tépido, sem outra função a não ser descansar na imitação da vida, no axioma de que "o pior mal é sempre o ter nascido", conforme lá disse mestre Antero.

Ora, Cayatte expulsou da sua casuística êsse cardápio para antropófagos que digerem os males da vida com a *nonchalance* de quem chupa juuba. Trata de despertar o assistente com uma dose de consciência responsável, obriga-o a uma

atenção imediata perante um enigma ou um dilema, chama-o não como comparsa nem como elemento de platéia, mas como vítima e instrumento, personagem e interessado; lança-o na equação social, torna-o até logarítimo, obriga-o a ser chave, diapasão, atmosfera, sangue, vida, criatura e unidade do mundo.

De fato quem assistiu a *Somos Todos Assassinos* não pôde se instalar na poltrona com o pêso do desinteresse, com a mera curiosidade dosada de displicência. Teve que se interessar, "torcer" pela parte que escolheu do dilema, apostar mentalmente na vitória da vítima, desejar a reforma social, bradar, apurar, lutar, ir para a barricada, exigir! Quem assistiu a *Justiça é feita*, idem; perdeu o sentido burguês de eventual jurado para ser não apenas o promotor ou advogado, mas o juiz e o legislador. E agora, quem assistiu a *Antes do Dilúvio* quis salvar a juventude do século, quis reformar as situações sociais. E assim ao invés daquela pragmática beavorista de assistente que não se compenetrava senão de que aquilo é hipótese lírica, comédia, ação policial etc., de repente se vê conclamado, requisitado, aspirado para o bojo do problema, e desanda a vociferar, vai para casa enrolado em arames de raciocínios, procura desvencilhar-se, mas na verdade está imerso na atmosfera da ética, da polémica da finalidade pedagógica e doutrinária do cinema que deixa de ser *divertissement* para ser opção.

Pois quando houver outros Cayatte trabalhando todos em série na dimensão polémico-pedagógica do cinema, então êste perderá seu sentido de preguiça refestelada para ser plataforma, tribuna, barra de justiça e código.



Marina Vlady e Bernard Blier, em duas cenas de "Antes do Dilúvio".



Filmando a vida dos animais

Uma equipe de cinegrafistas britânicos, técnicos em filmagem de animais, dirigiram-se à Guiana Britânica a fim de rodar uma película para ser apresentada em programas de televisão. Um dos objetivos da expedição é um planalto, cujas características recordam o famoso El Dorado, fronteiro com a Venezuela e o Brasil. A extensão dêsse planalto, no monte Roraima, é de cinquenta e dois mil metros quadrados. Os rochedos alcantilados se elevam a mais de dois mil setecentos metros do nível da selva que rodeia o planalto. Os animais que habitam o planalto são totalmente diferentes dos que se acham na selva situada mais abaixo. A equipe espera poder filmar animais pertencentes a espécies raras.

HABITAT LITERÁRIO

DIREÇÃO E ORIENTAÇÃO: MARIA DE LOURDES TEIXEIRA

Orfeu e o Discípulo

Mestre de Jôgo

O R F E U

com tochas de resina
penetro Teus Umbrais
e incendeio o caminho
No celibato azul o Meio-Dia
a pino
Rei de peito purpúreo
constrói a criatura de ouro

que há no Sol

Eurídice

ORFEU Sol escondido

faisão noturno correndo os paços de ametista
AVE LIRA

avelira

e começa o jôgo por onde ele termina
Eurídice invenção do Meio-Dia.

Aqui se honra a descida

Vem Monoceros lunar

Licorne

luz esquiua

lesto animal

Diáfano à porfia

do caçador

Uma virgem o sabe Ela o cativa

Vem Monoceros

guia

Teu jôgo

ORFEU

trovar

Eurídice a descida

Rainhas sob a pedra do limiar

Trovar ORFEU marfins para o olijante

cigarras para a Morte

lira à lira

Perfeita rigidez do Meio-Dia

ORFEU

gêmeo do Sol

descendo

à oposta região

perfeita

em sua ausência de alegria

Sal negro céu salino

sob a terra

Cérbero triplíce eunuco

Cão noturno

vigia

Moedas sob a língua

Les jeux sont faits ORFEU

Mestre da Partida

Licântropo louva-luas recorrendo

a um tirocinio de delírios

o Discípulo

comove os deuses da descida

Eurídice e de passagem

princesas

de terra-côta e coração sulfúreo

Operação do poema

sucedida

por um cortêjo de Sombras aplacadas

Haroldo Campos

Ilustração de Hans Erni.



ORFEU ressôa a harpa das artérias

Sangue lira aquilina

onde um vôo de pássaros se amaina

Circunstância do Jôgo

Mas a Morta

voltou à região adormecida

planetas de potássio como olhos cansados

jóias sobre o abdômen Terra escura

E agora

quando o Zênit alcançado quase

se curvava

Tigre de músculos rompidos

queda no vácuo a mesma

chumbo ou pena

Mestre do Jôgo

ORFEU

toma Teu domínio

Faisão noturno frente ao Sol

decepada

Cântaro

que azul não torna mais repleto

Cabeça

seu estilo. As pesquisas que fez quanto à linguagem brasileira ficaram como painel em *Macunaima*, e constituem, ao lado das de *Cobra Norato* de Raul Bopp, experiências que estão para o nosso século e para o Brasil como as de Folengo, Burchiello, Rabelais, Villon, Mallarmé e Sá Carneiro estiveram para o seu tempo na Itália, em França e em Portugal.

Quanto ao estilo, porém, as suas pesquisas assumiram um sentido de veículo funcional, atuante, de que os seus contos, principalmente os de *Bela-zarte*, são a prova perene.

Realmente, enquanto as experiências de totalização da linguagem, em *Macunaima* significam uma tentativa plástica, sintática, léxica e prosódica de língua nacional apenas como exemplo prévio do que futuramente sucederá por injunções de leis de desenvolvimento glótico, social, político e ecológico já o estilo usado nos contos é de regionalismo temporal com o dom singular de tratar temas populistas pelo expressionismo gráfico e oral. Assim, se *Macunaima* restará como trabalho de sistemática comparável num homem ao que tentaram movimentos plásticos como o Cubismo, o Surrealismo e o Unanimismo, se *Paulicéia Desvairada* foi uma *poussée* dadaísta gênero Alfred Jarry e Tristan Tzara, se *Remate de Ma'es* foi um retorno ético às madres, não resta dúvida que nos contos ficou a comunicabilidade humana de Mário de Andrade. Nêles é imenso, antigo e atual, permanente, pondo nos diálogos coisas de gerações, coloquialismo típicos, efeitos verídicos. Estranho que quem tentou uma formação artificial, estética e vanguardista na linguagem de *Macunaima*, poema sem tempo e de ubiquidade léxica, para tratar da vida e do povo se servisse da substância telúrica, visceral e toponímica do estilo. Mas isso só é estranhavelmente grandioso como alternativas de sistemas opostos, já que linguagem é fenômeno de estilo de massas e estilo é linguagem do indivíduo. Explica-se que Mário de Andrade fizesse a experiência de linguagem, já que era um artesão com formidável dom para o painel folclórico das reservas brasileiras puras. E explica-se que para a comunicação direta e para o registro humano e social se valesse do seu estilo. No primeiro caso atuou como agente de cultura. No segundo, como homem, espontânea e empiricamente. Agora, dez anos após a sua morte, os dois ciclos concêntricos se fundem com função respetivamente centrífuga e centripeta. A função centrífuga está em *Macunaima*, ânsia de sair de si e atingir o Brasil todo; a função centripeta está nos contos; ânsia de personalização autotélica.

Ambos têm rotação e traslação na história da literatura moderna do Brasil, que ele inaugurou com a exuberância de seu temperamento de pioneiro.



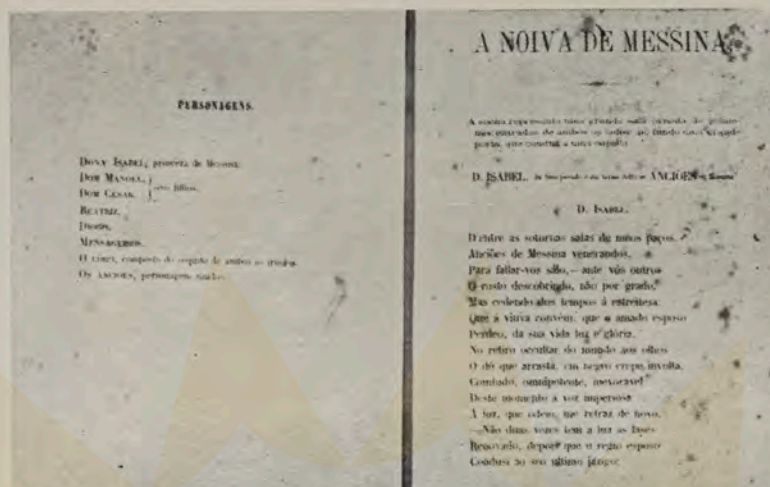
Mário de Andrade (Escultura de Joaquim Figueira).

Mário de Andrade

No dia 25 de fevereiro decorreu um decênio do falecimento de Mário de Andrade. O poeta Rossini Camargo Guarnieri, um de seus amigos íntimos, vinha premeditando e elaborando a programação de homenagens de grande vulto para essa data, e que constaria não só de ampla comissão, conferências, estudos, ensaios e recitais, como também de meios e providências para aquisição de uma das residências do autor de *Paulicéia Desvairada* e formação de um museu permanente. A Prefei-

tura de São Paulo tomou a si essa idéia e êsse empreendimento e realizou uma série de comemorações. Os jornais já trataram da Semana Mário de Andrade registrando com minúcias todos os programas de vária ordem realizados, e dedicaram em seus suplementos diversas páginas especiais à memória do antigo diretor do Departamento Municipal de Cultura.

Entre os muitos aspectos dêsse grande espírito que honra a cultura paulista e brasileira principalmente em música, artes plásticas, poesia, conto e folclore, há que acentuar duas características, já agora de valor histórico: a sua linguagem e o



Cenário para "Guilherme Tell". Munique, 1807.

Cartaz da primeira representação de "Maria Stuart".



Schiller

Comemora-se no dia 9 de maio o 150.^o aniversário da morte de João Cristóvão Frederico Schiller. Aliás, este ano de 1955 dá ensejo a diversas comemorações de alta significação cultural, pois decorrem aniversários de grandes personalidades que puseram sua arte a serviço da humanidade. Basta citar as principais efemérides nesse sentido: dois séculos da morte de Montesquieu. Um século da morte de Mickiewicz. 150.^o aniversário do nascimento de Andersen; 350.^o aniversário da publicação de *Dom Quixote*, de Cervantes. Um século do aparecimento de *Leaves of Grass*, de Whitman. Centenário do nascimento do Conde de Sabugosa, autor de *Neves de Antanho*. Centenário do nascimento de Cesário Verde, poeta português da vida cotidiana.

A vida e a obra de Schiller se caracterizam por dois elementos típicos, no espaço de uma breve existência: a teoria ética, de sentido altamente romântico, e a prática ulterior dessa teoria redundando em uma dialética quase teológica. De fato, na juventude e na mocidade se embeveceu pelas doutrinas de Jean-Jacques Rousseau e pelos manifestos do *Sturm und Drang*. De modo que se tornou inimigo jurado da sociedade e da civilização em voga no seu tempo. Muniu-se pois de idéias pessimistas que por seu traço de amargura não constituíam um idealismo viável. De modo que tanto as suas poesias como as suas peças teatrais desse período, como *Os Bandidos*, *Intriga e Amor*, *Fiesco* e *Dom Carlos* são meras apoteoses de tendência humanitária e republicana. Arrasta a pobreza e essas idéias através de Bauerbach, Francoforte-sobre-o-Meno

e Mannheim, até que em Weimar, cidade de grande destino para a intelectualidade alemã, recebe uma espécie de descarga elétrica, como Saulo na estrada de Damasco, e se converte à realidade. E então, desde a fase de Iena, passa da teoria inócua, à prática eficiente. O influxo de Rheinwald e Koerner, a absorção de Kant e de Goethe lhe dão nova concepção do mundo e dos seus problemas.

Passa o lírico romântico e o dramaturgo da irrealidade a estudar seriamente, dando obras como *Da Graça e da Dignidade*, *Da Poesia Sã e Sentimental*, *Da Arte Trágica*. Como se vê, toda uma série de tratados oriundos de reflexão filosófica. Ainda hoje o seu livro de *Cartas sobre a educação estética do homem* constitui obra de grande alcance aplicável aos fenômenos pedagógicos atuais.

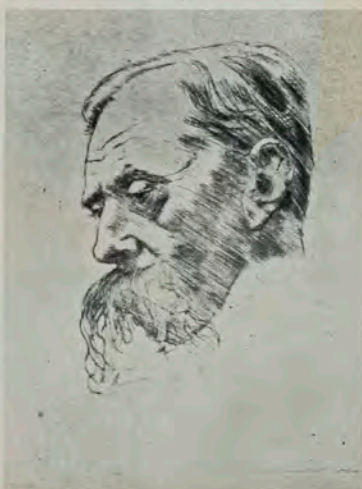
Mas foi no teatro que a mudança da teoria romântica para a prática dialética se fez acentuar de maneira realmente espetacular. Veio então a série *Maria Stuart*, *Wallenstein*, *Donzela de Orleans*, *A Noiva de Messina* e *Guilherme Tell*, peças escritas e representadas no breve período de 1800 a 1805!

Tais peças estão infiltradas de uma ética que não é mais a problemática do Destino das tragédias gregas, são tratados teatrais, literários e plásticos da dignidade humana, da lei moral. Schiller acredita na evolução ética do homem. E é dele que nasce realmente o novo drama alemão. Se os da primeira fase eram teóricos, já *Cabala e Amor* contém realidade. A casuística teatral da última fase desde *Wallenstein* até

Guilherme Tell, constitui um tesouro literário e dramático de ética humana, e abre um caminho novo para a literatura do mundo. Quanto ao teatro propriamente alemão que antes dele se prenunciava em Hans Sachs Gryphius, Klopstock e Lessing, a função, criadora de Schiller se não deu uma prole difusa sem dúvida elaborou uma progênie de alta categoria.

Centenário de Emile Verhaeren

Comemora-se no dia 21 de maio o centenário do nascimento do poeta belga Emile Verhaeren nascido em 1855 no burgo de Saint-Amand, à margem do Escalda, não longe de Malines. Mudou muito o aspecto da casa onde veio à luz o aedo de *Toute la Flandres* para gaudir dos pais, de tia Amélie e do tio Gustave Block. Em 1900 o pintor Romain Steppe fez um *croquis* do quarto de Emile.



Mas os despojos do morto de 1916 acham-se no sarcófago de basalto "encalhado" na ribanceira do Escalda feito proa de um navio. Frequentou desde cedo o colégio em Louvain, onde, sob o pseudônimo de *Rodolphe*, terçou as primeiras armas literárias no jornalzinho *La Jeune Belgique*. Em solteiro publicou *Les Flamandes*, *Les Moines*, *Les Flambeaux Noirs*, *Les Débauches* e *Les Apparitions dans mes chemins*. Casou-se com Marthe Massin, e o jovem par foi para a casa rural do *Caillou-qui-bique*, no Hainaut, onde quase todos os anos passariam alguns meses, rente à fronteira francesa. Ali escrevia e juntava uma pequena biblioteca, ambientes esses que Théo Van Rysselberghe pintou e Poncheville descreveu. O incêndio de *Caillou-qui-bique* em novembro de 1918 (dois anos após a morte do poeta) destruiu também um retrato seu feito pelo pintor Ruffin. Restam, porém, gravuras realizadas por Bernier. O local preferido de passeios era qualquer das margens do Honelle. De 1900 em diante o poeta passava meses e meses em Saint-Cloud. Fugia dos invernos belgas para os menos rudes das cercanias de Paris, para onde ia todas as tardes visitar museus, galerias e conversar com amigos nos cafés. Tributo desenhou-o numa dessas ocasiões a fumar cachimbo pachorrentemente. Em 1913, acompanhado pela esposa, acedeu ao convite do príncipe Gagarine e esteve em Moscou. O busto feito por César Scrouvens está diante da igreja de Saint-Séverin em Paris, e uma réplica em Bruxelas, no parque Josaphat. Em dezembro de 1946, um trem, em Ruão, esmaga Verhaeren, num binário da estação. Foi enterrado provisoriamente (por causa da Bélgica estar sob o do-

mínio alemão (1.^a Grande Guerra) em Wulveringham, aldeia flamenga situada atrás da linha de luta. Só dez anos mais tarde os despojos seriam transferidos para Saint-Amand, sob os cuidados de amigos como Thomas Braun, Smet e Louis Piérard. Em 1931 foi colocada uma lápide na casa onde ele morou em Saint-Cloud; ali escrevera *Les Ailes Rouges de la Guerre*. Em junho de 1931, sua esposa se lhe foi juntar em vizinhança mais próxima no cemitério de Saint-Amand, a alguns passos do mausoléu híbrido à beira do Escalda.

Hoje, decorrido um século do nascimento do autor de *Les Campagnes Hallucinées* e de *Les Villes Tentaculaires*, já há perspectiva bastante para se avaliar a sua função na poesia belga e mundial. De fato, imperava no seu tempo, tanto em França como em seu país, o simbolismo, através de expoentes como Jules Laforgue, Henry de Gourmont, Henri de Régnier, Albert Samain, Saint-Pol Roux, Viélé-Griffin, na França; e Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe e Max Elskamp na Bélgica. Emile Verhaeren reagiu contra a estética simbolista de maneira diferente do que em França fizeram Jean Moreas, Charles Maurras, Maurice de Plessys e Stuart Merrill. Reagiu cantando a vida, a energia, a epopéia da máquina e das usinas, das cidades tentaculares, acabando com o nevoeiro analógico da Flandres. Nesse sentido sua dialética se prende à de Walt Whitman. Acabou com o pessimismo de atitude e divulgou o pantheísmo claro e sadio. Foi, portanto, uma exceção à poesia da época e um precursor dos movimentos que se firmaram depois, até sobrevir o surrealismo.

A morte de Paul Claudel

Jacques Madaule

Até na idade ele ultrapassou os seus pares. Dir-se-ia que Deus o esquecera no meio de nós, ou melhor aqui o ia deixando como testemunha. Ainda ontem Paris o aclamava no Théâtre Français por ocasião de *L'Annonce faite à Marie*, o drama que o acompanhava desde 1892. Estávamos habituados a saber que ele se achava presente, sempre alerta, sempre pronto a responder a uma carta ou a uma pergunta; por fim nos parecia natural que Esquilo ou Shakespeare, ou Racine, qualquer destes, vivesse entre nós.

Subitamente, na noite de terça-feira gorda para quarta-feira de cinzas, eis que tudo acaba; ou melhor, começa. Acaso nos esquecemos que ele era o poeta do exílio? Que escrevera em *La Messe là-bas*: "*L'exil seul lui enseigne la patrie*"? Esse exílio, do qual falou sem cessar durante mais de sessenta anos, que espécie de exílio era? Precisamente aquilo que num trecho qualquer cognomina de "*esta amarga vida mortal*" e de que não era senão imagem imperfeita aquela contingência de exílio aceito de bom grado, quando aludia à sua existência errante de continente em continente.

O que cessou no outro dia foi exatamente a separação, que lhe parecia insuportável, da fonte donde promanava. Claudel foi juntar-se a Deus e declarou que o fazia sem temor, servindo-se da própria expressão empregada em *Partage de Midi*. Dê-lo não se podia esperar outra coisa senão essa morte segundo a sua índole. Evitemos chorá-lo. Ainda vivo, já entrara na história e na lenda. Não pertencia mais à nossa época; não porque estivesse anacrônico ou fôsse apenas testemunha de não sabemos que época anterior; mas porque já se tornara concidência de seus pares, de Homero, Virgílio e Dante.

Precisamente os três, aos quais dizia um adeus solene na primeira das *Cinq Grandes Odes, Les Muses*. Não foram escolhidos ao acaso. Cada um ocupou em seu respectivo tempo o lugar que caberia a Claudel no século XX. Não há aqui tempo nem espaço para se dizer tudo quanto ele outorgou de imenso e inaudito à literatura francesa e à literatura universal. Para isso seriam necessários volumes; uns já se escreveram, outros já estão sendo elaborados. Mas nestas linhas se pode pelo menos lhe esboçar a grandeza.

Desde a infância, foi como que predestinado para o universo; não lhe bastaria esta França onde Deus o fez nascer; já as nuvens que passavam pelo céu na claridade das campinas de Villeneuve-sobre-o-Fère lhe falavam de outras plagas, das imensidades oceânicas, dos espaços continentais. Sempre que sentia o chão sob os pés se dava conta de que aquilo era "*o solo compacto bem conhecido do camponês e também a pele viva e sensível do planeta rodando pelos espaços*". Pressentia o "*vento planetário*" que atormenta os mares do Sul.

Eis por que motivo a Cidade não o seduzia. Não podia respirar direito naqueles pertuítos limitados por fachadas. Tinha que se ir, como sua personagem Anne Vercors da *Jeune Fille Violaine*, "*para o mar, para a vastidão*." Precisava reencontrar os sulcos das caravelas de Cristóvão Colombo, Vasco da Gama e Magalhães. Precisava reviver a aventura dos navegadores, dos conquistadores ocidentais. Precisava tornar a achar o traço de Deus em todas as terras, em todos os oceanos, em todos os céus. Precisava exprimir essa prodigiosa colheita, sentir a unidade redescoberta finalmente pelo homem, de tantos membros desunidos. A poesia também é uma conquista e uma explicação. De que valeria acumular tantas riquezas sem lhes encontrar um nomenclador que as enumerasse?

Urgia também, contudo, não se perder no meio delas. Por isso a ferida que sangrava no coração de Claudel jamais se fechou. Ferido sempre esteve esse coração, porque no mundo nada o podia satisfazer senão o júbilo perfeito, do qual só temos a inconsistente imagem. "*Se a rosa não falasse tão bem de outras coisas, estaríamos em paz com ela*". Para Claudel, a terra sempre foi lugar de exílio, e não a teria amado tanto, não a teria saudado com tamanha exultação se ela lhe tivesse parecido suficiente. Foi por isso, também, que o seu ofício de poeta, que apesar de tudo exercia com tamanha consciência profissional, não lhe parecia corresponder à vocação mais alta.

Aquêles que são grandes sempre dominam a matéria sobre a qual exercem seu gênio e sua arte. Somente por esse preço o universo se sujeita à conjuração do poeta. Os verdadeiros conquistadores são os que não se deixam vencer pelo que conquistaram, mas cujos olhares não cessam de se voltar para aquilo que o próprio Claudel chamava "*a outra margem*". Quando Colombo se fez à vela, o que procurava não eram as Índias lá no poente, nem a prodigiosa América de cuja existência nem sequer desconfiava, mas sim a outra margem, precisamente. Aquela a que Claudel aportou na noite de 22 para 23 de fevereiro. Profundas alterações ocorreram no mundo desde que o poeta principiou a escrever. Conheceu a América dos pioneiros, o antigo império chinês nos últimos anos de decadência, a Europa de antes de 1914, o triunfo efêmero da era Vitoriana; tudo isso ele viu se descamar e novos impérios se erguerem sobre as ruínas dos antigos; a unidade material do mundo sofrer medonhas ruturas. De certa forma, como os seus grandes predecessores, como Homero, Virgílio e Dante, foi o chantage dos triunfos passados. *Le Soulier de Satin* é uma *Iliada* que celebra a grandeza da Espanha e da Europa em seu apogeu, enquanto a roda do destino já ia girando.

Mas essas enormes vicissitudes não conseguiam desconcertar um homem como Claudel. Sabia que "*o esforço humano quando alcança um limite não se desfaz por si mesmo*". Mas também não ignorava que a história do mundo não deixa nunca de ser maravilhoso evoluir para uma transmutação feliz. Reconhecia, por onde quer que andasse, as pedras ainda mal esquadreadas da futura Jerusalém e, por cima das "*idades em chamas*", por sobre o solo vacilante ou em face a um céu sulcado de relâmpagos e raios ele, o poeta, entoava o seu hino exultante porque sabia que as obras dos homens passam mas a palavra de Deus perdura. Eis por que motivo, tendo percorrido o universo das coisas visíveis, se consagrou durante os trinta anos últimos de sua existência à interpretação das Escrituras, lendo-as em ambos sentidos e sempre lhes achando o mesmo sentido.

Se tal empresa não tivesse a encorajá-la sempre um dos mais extraordinários gênios poéticos que já habitaram uma alma humana, teria sido ridícula. Hoje temos que saudar o seu êxito deslumbrante. Reveja o poeta prostrado sobre o seu leito fúnebre. Contemplou a glória que pousou sobre a fronte mais digna de acolhê-la. Hoje o poeta já se tornou mero despojo humano que amanhã se transformará nas cinzas em que a Igreja nos fazia pensar exatamente no dia em que ele morreu. Mas ainda uma vez, embora a última, podemos admirar a possante arcada desse crânio feito para a coroa de louros e onde coube o universo num frêmito de palavras e de personagens inventadas. Claudel foi se juntar aos seus pares. O homem volveu-nos as costas, definitivamente. "*Parti uma porção de vezes, e vos digo que já agora não voltarei mais...*". Mas deixa para os séculos futuros uma inesgotável safra opima.

Paul Claudel e "L'Annonce faite à Marie"

Jean-Jacques Bernard

Alguns dias após a entrada da peça *L'Annonce faite à Marie* para o repertório da Comédie Française, Paul Claudel morria na madrugada da quarta-feira de cinzas.

Que se deve pensar dessa inclusão na Casa de Molière de uma obra dramática que domina o presente século? Simplesmente o seguinte: que se trata de um acontecimento histórico. No entanto, se pode fazer sérias reservas à representação da peça. Mas se os atores, o encenador e o diretor resolvem dar demasiada solenidade a uma obra que nos emociona por seu frescor e simplicidade, se deve responsabilizar por isso o demônio que nos faz tremer as mãos quando pegamos em obras de valor. Não resta dúvida de que todos os cooperadores desse espetáculo se embalaram pelas ressonâncias da obra, deformando-a por excesso de boa intenção. Isso não importa, porém, porque ela possui força interna para recobrar seu justo equilíbrio e impor seu ritmo exato aos atores, apesar da suntuosidade inútil da encenação. Assistimos a esse drama de Claudel representado por Lugné-Poë, que fez o que lhe permitiam as dificuldades do momento; depois, pela excelente equipe de Jacques Hébertet; e, por último, por Louis Jouvet, cuja interpretação nos deslumbrou. Parece, ao que consta, que Claudel gostou mais da representação realizada na Comédie. A verdade é que *L'Annonce faite à Marie* não precisava mais de consagração e domina obras como *Le Soulier de Satin*, *L'Otage* e *Livre de Christophe Colomb*, sem todavia lhes ofuscar os respectivos méritos. Estas, contudo, não apresentam a mesma amplitude e plenitude. Sem *L'Annonce* Claudel não seria Claudel, da mesma forma que sem *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* Marivaux não seria Marivaux.

Gaston Baty dizia que tal obra marcava um retorno essencial ao teatro da Idade Média. Tinha razão. Trata-se de uma etapa importante nessa redescoberta feita pela arte dramática de suas próprias origens sacras.



Paul Claudel.



PANORAMA EDITORIAL

Viagem, Romance de Guilherme Figueiredo, Livraria Martins Editôra

Dos elementos de sua geração, Guilherme Figueiredo é, sem dúvida, o mais operoso. Tendo estreado em poesia, logo se voltou para o conto e o romance, escrevendo *Rondinella* e *Trinta anos sem paisagem*. Enveredou depois para a comédia e o drama, grangeando situação de destaque no teatro nacional com peças como *Lady Godiva*, *Um deus dormiu lá em casa* e *A Raposa e as uvas*.

Agora a publicação de seu romance *Viagem* harmoniza toda a sua obra num nível alto, homologando-o também entre os nossos bons novelistas. *Viagem* restabelece no nosso idioma aquela interessante linha de enredos utópicos tão do gosto da literatura anglo-saxônica, e é fácil se notar influxos de correntes que no passado deram livros da qualidade singular de *Candide*, de Voltaire. Pois não se trata de romance neorealista ou introspectivo; quase fábula, age através de metáforas, transplanta a ação para lugares hipotéticos, realizando assim uma espécie de teoria do bem comum distante das vicissitudes do mundo em permanente tensão internacional. Oferece mesmo o exílio e a evasão em Altemburgo, a cidade-cenário dos acontecimentos também supostos mas de profunda significação simbólica.

Ritmo e Poesia, ensaio de Cavalcanti Proença, Organização Simões

Ainda está na memória de quantos tiveram a sorte de ouvi-la, a excelente conferência de Cavalcanti Proença sobre Mário de Andrade. O autor de *Roteiro de Macunaima* expôs então a chave daquele livro estranho que forma com *Cobra Norato*, de Raul Bopp, o binário mais interessante do desbravamento literário realizado pelos pioneiros da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Depois, o professor do Colégio Militar publicou o melhor livro de contos de 1954, *Uniforme de Gala*, obra esta tratada pela crítica como o renascimento da novela sintética. Agora volta o ensaísta, porém com assunto bem diverso, *Ritmo e Poesia*, aprofundando-se aqui no Brasil e no nosso idioma naquela série de pesquisas em que se têm esmerado no estrangeiro especialistas como Pius Servien, Jean Supervielle e Lucien Paul Thomas.

Noigrandes 2, de Augusto Campos, Haroldo Campos e Décio Pignatari

Quando, há algum tempo os irmãos Campos e Décio Pignatari publicaram um livro de poesia com este

nome *Noigrandes*, transmitido por Pound, na verdade estavam realizando em trindade isolada uma obra vanguardista, de nova formulação poética. Atuou depois no bom sentido de divulgação acessível da nova consciência estrutural do verso e livro *Luta Corporal*, de Ferreira Gullar.

Assim, se devemos a João Cabral de Melo Neto a primeira transformação radial do fenômeno poético nas novas gerações, não resta dúvida que por enquanto os pesquisadores continuam muito restritos numericamente, da mesma forma que no setor da Física geral acontece com os estudiosos da desintegração atômica. De forma que a publicação *Noigrandes 2* é mais o lançamento de um prospecto desse laboratório e invenções do que apenas a apresentação de trabalhos avançados.

Haroldo Campos publica um poema em prosa em dez caixilhos que objetivam o que Mallarmé chamava "subdivisions prismatiques de l'idée". E Augusto Campos dá em seu poema um exemplo de como dispor filpos e refluxos de imagens empregando a "tipografia funcional que se consubstancia no emprêgo de tipos diferentes, na disposição das linhas tipográficas da página e no uso especial da folha desdobrada simetricamente para a alteração dos ideogramas. Conforme se vê, uma reforma à rotina de arranjo tradicional mas talvez perempto. *Noigrandes* destina-se assim a ser um curso de extensão sobre a poesia de vanguarda.

Poesias de Alphonsus de Guimaraes

Em dois volumes editados pela Organização Simões apareceram finalmente as poesias completas do grande simbolista mineiro revistas por seu filho. Trata-se, aliás, de nova edição da tiragem de 1938 do Ministério da Educação dirigida e revista por Manuel Bandeira, com notícia biográfica e notas de João Alphonsus. Mas vem acrescida de dezenove poemas, traz trinta e nove notas, extensa cronologia bio-bibliográfica e abundante iconografia. Das mais justas e úteis, tal publicação possibilita perspectiva geral da valiosa obra do autor de *Dona Mistica*, esse espírito impregnado de religiosidade que foi uma das mais nobres e solitárias personalidades da poesia brasileira e que, ao lado de Rubem Dario, Amado Nervo e Cruz e Sousa, exalta o simbolismo nas Américas.

Romances sobre a revolução francesa

Há uma novelística histórica que dispõe de leitores também especializados. Nesse sentido Mika Waltari, com *O Egípcio*, *O Renegado*, *O Anjo Negro*, etc., descobriu um veio inextinguível.

Agora a mesma editôra nacional, a Mérito, por intermédio do Livro do Mês, (que transformou *O Egípcio* na obra mais vendida no território brasileiro) acaba de editar para pronto lançamento duas obras sobre a revolução francesa e o período napoleônico. Trata-se de *Désirée*, de Annemarie Selinko, e de *Uma Luz nos Abismos*, de Lion Feuchtwanger, com título alemão *Narrenweisheit* e que nas edições inglesas passou a ser *Essa loucura de ser sábio*, bio.

Já se tem dito com razão que a *Comédia Humana* de Balzac é um levantamento de toda uma época social e com mais densidade do que os tratados históricos. Sem querermos homologar os romances de Mika Waltari a esse padrão, temos que reconhecer, contudo, que tanto as suas reconstituições da Antiguidade e da Idade Média, bem como os romances *Désirée*, de Annemarie Selinko e *Uma Luz nos Abismos*, de Lion Feuchtwanger, referentes à época de Jean-Jacques Rousseau, Robespierre, Napoleão e Bernadotte, as mortes de Luís XVI e Maria Antonieta, etc., constituem uma boa modalidade de enriquecimento da novelística já esgotada e sangrada apesar de ainda não ser valetuinária.

A Véspera de Deus, de Alceu Marinho Rego, Livraria José Olímpio Editôra

A bagagem literária de Alceu Marinho Rego constava até recentemente de um ensaio sobre Nabuco e duas peças teatrais. No primeiro disciplinou o estilo; nos outros livros desarticulou bem o exercício do diálogo. Capacitou-se assim para realizar obra de ficção o que fez escrevendo *A Véspera de Deus*. Com este romance o autor se desinteressou pelos padrões rurais da novelística mais em voga entre nós e escolheu os setores urbanos urdindo seu enredo entre personagens revolucionários, reuniões de cafés, casos líricos e efervescências políticas, doutrínas e revolucionárias num dos períodos mais agudos do mundo. Tentou e conseguiu, portanto, fazer a novela da "intelligentzia" brasileira, com um extrato sobre atividades comunistas, integralistas, etc. Esse clima, algo parecido com a intenção de Charles Plisnier em *Passaportes Falsos*, encontrou atualmente em França, conforme se sabe, uma réplica baseada nos meios de cafés, escritórios e pioneiros do existencialismo com o romance *Os Mandarins*, de Simone de Beauvoir, último prêmio Goncourt.

Está pois *A Véspera de Deus* dentro de uma atmosfera diferente do romance habitual auscultando pulsações da inquietude social contemporânea.

A Biblioteca Pedagógica da Companhia Editôra Nacional

A Coleção Brasileira da Editôra Nacional, com quase trezentos volumes diferentes publicados, é, sem dúvida, uma contribuição valiosa à cultura nacional. Destaca-se de sua ampla pauta a chamada Biblioteca Pedagógica Brasileira que engloba de fato uma sistematização de estudos nacionais com excelentes ensaios sobre a formação histórica e social do Brasil, o debate de problemas

etnográficos, políticos e econômicos, a reedição de obras raras mas de interesse permanente e traduções de livros estrangeiros dedicados ao Brasil. Agora, por exemplo, a Companhia Editôra Nacional publica *Santos e Visagens*, um estudo de Eduardo Galvão sobre a vida religiosa de Itá, no Amazonas.

Trata-se do melhor estudo feito sobre aquela comunidade amazônica em relação às suas crenças, propiciando assim o conhecimento das primitivas sociedades formadas no interior daquele Estado.

Ainda sobre a mesma região, essa editôra reimprime a obra notável de Gastão Cruls, *A Amazônia que eu vi*. Vem a ser de veras a quarta edição, mas ilustrada e com o prefácio original de Roquette Pinto.

Parece-nos que cumpre dar um destaque especial, nestas notas, à edição ilustrada de *Hiléia Amazônica*, do mesmo Gastão Cruls. A presente lançamento tem 348 pranchas fora do texto, segundo aquarelas originais de Hilda Veloso, Armando Pacheco e Georges Julien Simoni.

Inserida na série em grande formato da já mencionada Biblioteca Pedagógica Brasileira, este livro do autor de *Coivara* e *A Amazônia Misteriosa*, teve Gilberto Freire e Fernando Azevedo referências especiais.

De fato a coleção Brasileira na série em grande formato dispõe já de seis excelentes títulos editoriais e de alto valor cultural e onde se destacam trabalhos da categoria de: *Viagem ao Brasil*, de Maximiliano, príncipe de Wied-Neuwied; *Estudos de Etnologia Brasileira*, de Max Schmidt, em tradução direta do alemão; *O Brasil Central*, de Karl von den Stein.

A essas obras antigas de interessante sabor inédito, se vem juntar *Hiléia Amazônica*; texto, ilustrações e esculpido editorial honram sobremaneira a classe em que se tem mantido a Biblioteca Pedagógica Brasileira que se abalçou, nas edições em grande formato a um gênero editorial que também dignifica a evolução gráfica brasileira.

Nova edição de "Memórias de um Sargento de Milícia"

As Edições Melhoramentos acabam de lançar em sua coleção Ficção Nacional uma das obras nacionais de maior interesse real e histórico na nossa literatura, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, cujo centenário de publicação se comemorou recentemente em todo o país.

Conforme se sabe, esse romance foi publicado entre 1854 e 55 em forma de folhetim no jornal *Correio Mercantil* com a assinatura singela e anônima de "Um Brasileiro". Na verdade se trata do primeiro romance do meio urbano nacional, focalizado de maneira singular e estilística, não deixa de constituir, apesar da atmosfera pitoresca eventual, uma obra precursora do naturalismo. O fato de seu êxito ter sido póstumo, explica pelo paradoxo da lei das perspectivas o valor que, de estado potencial na época, veio a desenvolver-se e consolidar-se mais tarde, até agora, dando ao seu autor a qualidade do pioneiro da novelística urbana. Hoje, tal livro sai da mera categoria cronológica de um dos primeiros romances nacionais emancipados para se tornar obra clássica da nossa literatura de ficção.



Nascida em 1891... e crescendo desde então!

Sim, êsse foi o ano — exatamente na época em que o Brasil, e principalmente São Paulo, começou a olhar para a frente para uma era de progresso econômico, e a lançar os fundamentos do grande edifício industrial, que apresenta nos dias de hoje. Pode-se verdadeiramente dizer que a fundação da Companhia Antartica Paulista, naquele ano, foi também o prenúncio do desenvolvimento industrial de São Paulo, que hoje aspira justamente a ser considerado um dos principais centros industriais do mundo.

Uma vez instituída, a Companhia não cessou de crescer, mas isto não deve significar que ela “apenas cresceu”. E’ dito para provar que os homens, que estiveram ao leme, desde os dias da sua instalação até ao presente se mostraram à altura da tarefa. Como qualquer indivíduo, a organização teve de sobreviver a vicissitudes de vários gêneros, até atingir o seu presente estado de desenvolvimento. Toda pessoa, que esteja familiarizada com a história econômica do Brasil, e principalmente de São Paulo, no decorrer destes últimos sessenta anos, pode bem compreender todos os obstáculos que cada um dos seus empreendimentos industriais teve de superar, e que são inerentes a todo país novo.

Assim, a história da Companhia Antartica Paulista, desde a sua fundação em 1891, corre paralelamente à história econômica do Brasil no mesmo período. Aconteceu que, no último decênio do século passado, um punhado de homens empreendedores e dotados de mentalidade de financistas, da cidade de São Paulo, se tornou cômico da idéia segundo a qual o país em crescimento e o mercado expandido estavam maduros para um novo empreendimento industrial, visto que o povo desse país pedia, e com razão, um suprimento adequado de um produto que até então, havia sido proporcionado em quantidades restritas porque tinha de ser importado e, portanto, custava um preço relativamente alto — uma CERVEJA de boa qualidade. Com efeito para todas as categorias e classes de gente, a cerveja tem sido, ao longo dos séculos,

sim, ao longo mesmo de milênios, um abençoado presente dos deuses, isto é, destinado a conduzir os homens através de exercício física e mental, e também através dos seus momentos felizes e infelizes, restabelecendo-lhes o apuro do corpo e da alma, e assim se tornando o seu cooperador eficiente e leal.

Portanto, pode-se adequadamente presumir que, lá pelo ano de 1891, este país se encontrasse na fase em que ansiava por “um bom copo de cerveja”. E aqueles homens empreendedores proporcionaram êsse copo, com a circunstância, entretanto, de que eles pelos modos não haviam medido, corretamente, de antemão, a extensão da sua iniciativa, em face das “insuperáveis” dificuldades que se encontravam à sua frente — e felizmente, por certo, porque, se isto houvesse sido plenamente percebido provavelmente o adjetivo “fantástico” teria de ser aplicado, e o projeto seria adiado por mais um decênio ou dois.

Sim, não se pode pôr em dúvida que houvesse, ali, uma ânsia por um bom copo de cerveja; mas, de todos os ingredientes e de todos os materiais, que são necessários, para a satisfação desta exigência popular, o Brasil tinha, naquela época dentro das suas fronteiras, praticamente somente um — ÁGUA. Dependia de ultramar quanto à cevada, ao lúpulo, às garrafas, às tampas, aos rótulos e a uma longa série de outros materiais, bem como de maquinaria e de equipamentos especializados. Contudo, todos os percalços foram removidos, e, como resultado da tremenda força de vontade e dos esforços incansáveis da parte dos fundadores da empresa, e da contínua cooperação que lhes foi proporcionada por outros países, o projeto se transformou em realidade, e uma cerveja dourada, presente de Deus, logo começou a fluir das torneiras e dos tonéis, a fim de satisfazer um justo desejo de a beber.

Em todo caso, aquele era, no entretanto, um pequeno começo, e a luta se havia apenas iniciado. Mas as rodas continuaram a girar, e a nova organização superou uma infinita série de dificuldades,

que, diga-se de passagem, é o corolário de toda iniciativa industrial, quicá humana, a longo termo. Com a sua contínua solicitação de matérias-primas, a Companhia tem sido fator decisivo, desde a sua instituição, da criação de grande número de novas indústrias, bem como de amplos desenvolvimentos agrícolas. Embora ela deva sempre depender dos mercados exteriores, para obter uma quantidade substancial dos materiais necessários, estes já estão sendo fornecidos, em grande parte, pelas fontes de abastecimento agrícola e industrial do próprio país.

A popularidade do nome Antartica não ficou, de forma alguma, restrita à cidade, ou ao Estado de São Paulo. Conquistou igual apelo da parte do povo de todos os setores do Brasil, onde os seus produtos se encontram em contínua procura; e, tendo em vista satisfazer melhor esta procura, a Companhia construiu bom numero de fábricas filiais e de centros de distribuição em vários outros pontos, por todo o país; isto faz com que a Companhia não seja mais um empreendimento regional, e sim uma empresa de alçada nacional. Além de diferentes marcas de cerveja, para satisfazer todos os gostos individuais, e também todas as exigências pessoais, a Companhia Antartica Paulista possui igualmente, uma significativa linha de bebidas suaves, que inclui o popular “Guaraná”, aclamado, por todo o Brasil, por jovens e velhos, como sendo o refrigerante favorito. A Companhia produz, além disso, uma série de bebidas fortes, de vinhos combinados e de licores, cuja alta qualidade se compara com a de quaisquer outros, no mundo. Ademais, a Companhia produz gelo, ácido carbônico e muitos subprodutos, em várias de suas fábricas.

Como é de hábito, quando se trata da maior parte das indústrias há longo tempo estabelecidas, a Companhia Antartica Paulista também pode dizer que há um “segrêdo” para o seu crescimento. Este segrêdo, entretanto, pode ser plena e adequadamente revelado numa simples palavra, que, por si só, apresenta um sadio conteúdo filosófico. Esta

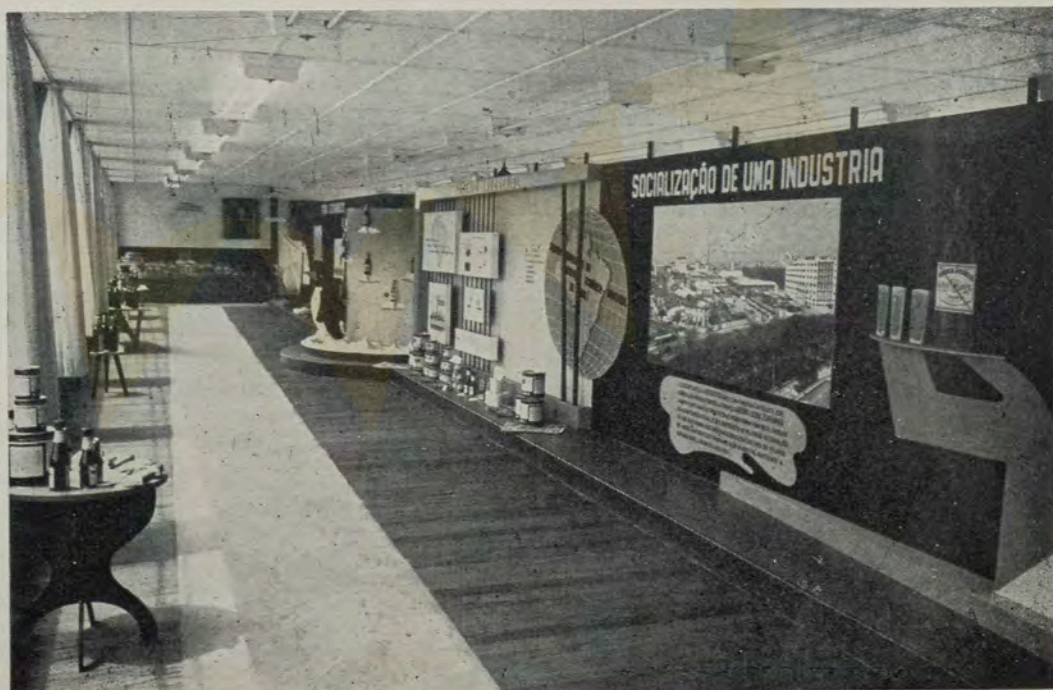
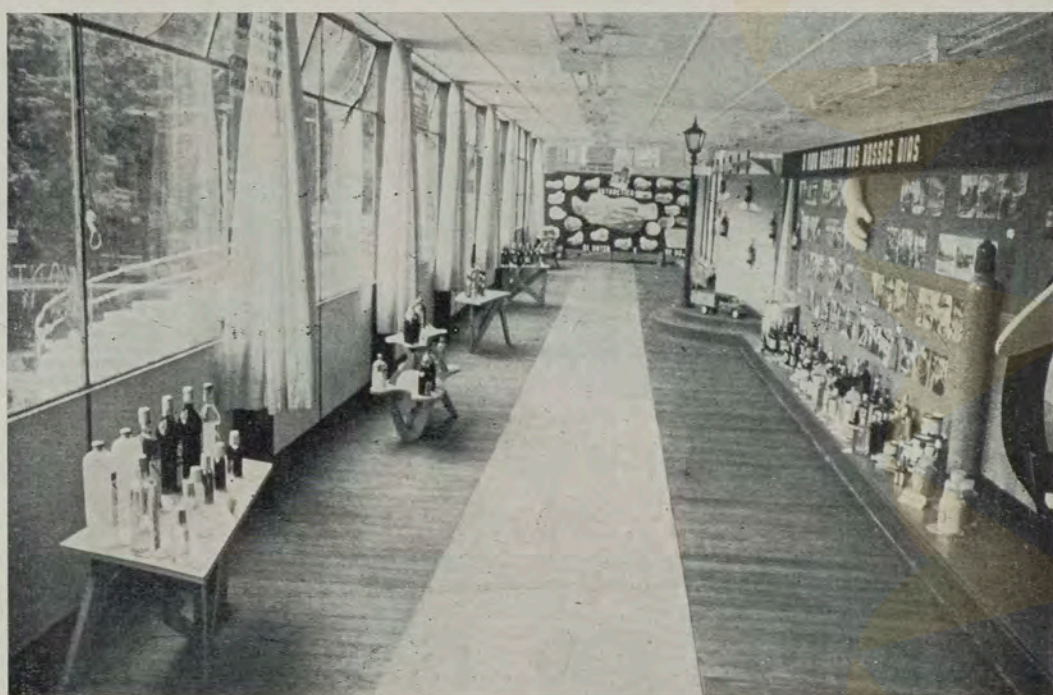


palavra é — IMPARCIALIDADE. Esta palavra tem sido a fórmula implícita do estupendo desenvolvimento desta organização industrial e comercial. Como é curial, desde a sua instituição, e através de todo o decurso do seu crescimento, até ao ponto em que a Companhia se encontra hoje, o espírito que tem guiado as suas sucessivas administrações tem sido, acima de tudo, um espírito de imparcialidade e de justiça, não para qualquer indivíduo, associação ou grupo privilegiado, e sim para com o público em geral.

Praticamente, todas as partes da terra contribuem, seja com matérias-primas, seja com equipamento físico, seja — por último, mas não de menor importância — com homens, que proporcionam o seu conhecimento e a sua técnica de ordem especializada. Assim, os produtos que se fazem necessários, de outras partes do mundo, se combinam com os recursos a energia humana e o desenvolvimento técnico e comercial do Brasil, para sustentarem este esplêndido mecanismo em plena marcha.

Todas as fábricas e todos os escritórios da Companhia Antarctica Paulista, não somente em São Paulo, mas também por todo o Brasil, se mantêm à frente do progresso da indústria, com os mais novos e mais eficientes tipos de maquinaria e de outros equipamentos. Isto com o rigoroso padrão mantido na seleção de todas as matérias-primas, e com a vanguarda técnica que se encontra constantemente ao seu serviço, habilita a Companhia a sustentar o padrão de qualidade dos seus produtos, que é inexcusável. Entretanto, a Companhia não restringe a sua atenção exclusivamente ao equipamento e aos materiais que fabricam e integram os seus produtos; ao contrário, está constantemente empenhada em dar, a todo o seu pessoal, tanto nos escritórios como nas fábricas, o melhor ambiente de trabalho possível. As melhores condições de higiene são mantidas para benefício dos referidos trabalhadores, pondo-se o maior empenho na prevenção de acidentes, acidentes estes que acusam pequena proporção de incidência, se comparados com os das indústrias congêneres. Para benefício dos mesmos trabalhadores, a Companhia mantém refeitórios modernos e atualizados, onde eles podem obter refeições inteiras e substanciais, por preço nominal.

A história da Companhia Antarctica Paulista não seria completa se não se fizesse, ao mesmo tempo, referência ao importante desenvolvimento social que nasceu dela, sob a denominação de Fundação Antônio e Helena Zerrenner. Pelo seu testamento, Antônio e Helena Zerrenner, casal que possuiu uma quantidade substancial das ações da Companhia Antarctica Paulista, legaram os seus bens à instituição de uma organização de beneficência dos empregados da Companhia. Este propósito, que foi novamente confirmado no último testamento da Senhora Helena Zerrenner — que sobreviveu ao seu espóso e faleceu cerca de dois decênios passados — foi fielmente objetivado no estabelecimento e na manutenção da Fundação que trás os nomes dos testadores. Esta organização já assumiu proporções de reconhecida instituição nacional, e se encontra, presentemente, executando um extenso programa de assistência social, bene-





ficiando trabalhadores da Companhia Antarctica Paulista e suas subsidiárias, bem como as respectivas famílias, contribuindo efetivamente para o seu bem-estar físico e mental, e oferecendo, ademais, oportunidades variadas para a sua educação e para a elevação do seu nível social. O nome do casal que, através do seu testamento, tornou financeiramente possível esta maravilhosa organização de assistência social, traz à lembrança, também, o nome do hábil, leal e enérgico companheiro e principal executor deste programa, o Dr. Walter Belian, a quem se deve reconhecimento, em igual medida, pela concretização da Fun-

dação em realidade. Deve-se notar que os recursos financeiros, para o desenvolvimento deste programa social, não têm procedido inteiramente do legado; outros acionistas da Companhia, principalmente o grupo que vem em segundo lugar, na ordem de importância, isto é, da família von Bülow, têm feito constantemente adições substanciais. A Fundação Antônio e Helena Zerrenner chegou, nos dias de hoje, a um estado de desenvolvimento, com o qual pode rivalizar, no campo social, pelo volume das suas atividades, com a Companhia Antarctica Paulista, nos campos industrial e comer-

cial. A Fundação presta constantemente assistência hospitalar, médica, farmacêutica, higiênica, educacional e cultural, e as facilidades que foram criadas, para a execução do seu vasto programa, são atualizadas sob todos os pontos de vista, e administradas por um pessoal altamente eficiente, que conta com bom número de líderes nas respectivas profissões. Esta é a história sem par e interessante que teve seu começo com o anseio de um copo de cerveja, em 1891, e que chegou a ser a esplêndida realidade de todo um conjunto industrial e social, cerca de dois terços de século depois.





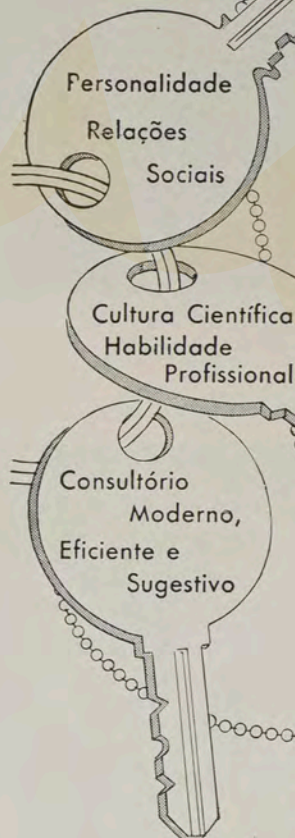
**ÊLES
VENDEM
SAÚDE
GRÇAS A
VIC
MALTEMA!**
Saboroso
Nutritivo
Refrescante



Faz gosto vê-los cheios
de vitalidade, sempre
dispostos a novas tra-
vessuras. É que além
de bem alimentados
êles fazem o regime
VIC MALTEMA. Con-
têm vitaminas, ferro,
iôdo, proteínas, fós-
foro, sais minerais e
malte.

DOUTOR!

uma das chaves do
sucesso profissional
é ATLANTE!



Atlante s/a
A maior
indústria Sul-Americana
de equipamentos odontológicos

Rua Diego Vaz, 85 - Tel. 33-5119 - Caixa Postal, 3962 - S. Paulo - Bra



ARTE - TÉCNICA - PERFEIÇÃO
para seu lar

DECORAÇÕES DE INTERIORES

Giovanni Rapisarda

TÉCNICO - ÍTALO-FRANCÊS ESPECIALISTA EM DECORAÇÕES

Premiada Fábrica de Móveis Estofados e Cortinas

MATRIZ-FÁBRICA
Rua Canuto de Val, 174
(Santa Cecília)

FILIAL-LOJA
Largo Santa Cecília, 77
(Pegado a Clipper)

SÃO PAULO

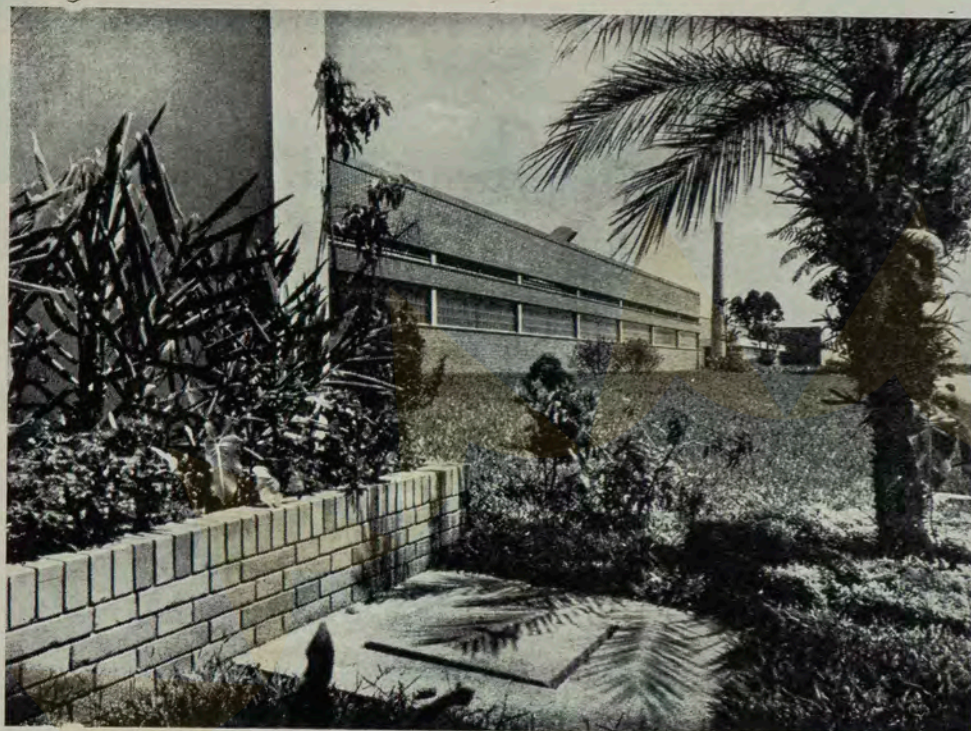


**VIC
MALTEMA**

de manhã
à tarde
à noite



COMPANHIA PROGRESSO NACIONAL
INDÚSTRIA BRASILEIRA DE BEBIDAS E CONEXOS
Rua José Paulino, 717 - Telefone 51-7277 - São Paulo



ARQUITETURA
PAISAGISTA

PROJETOS

EXECUÇÃO

DECORAÇÃO

O projeto e execução do AJARDINAMENTO das novas instalações da Fontoura, à Via Anchieta, foi confiado à

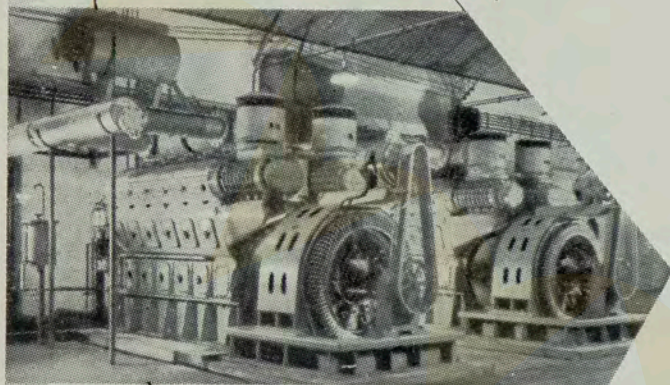
JARDINS TROPICAIS LTDA.

Rua Augusta, 2840; Telefone, 80-7659; São Paulo



SPIG

orgulha-se



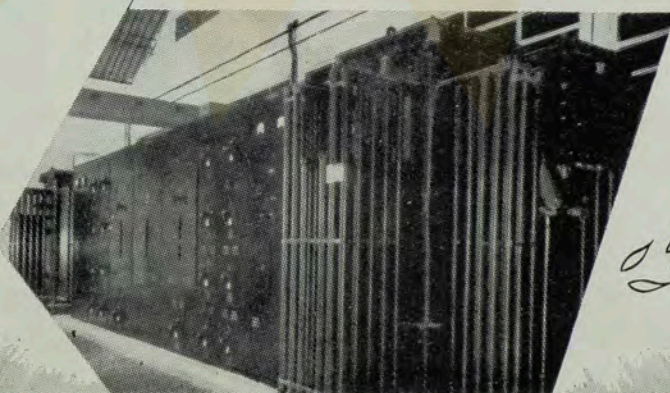
de haver contribuído para o êxito desse grandioso empreendimento, - tendo executado suas instalações elétricas, hidráulicas e montagem dos Grupos Diesel e Compressores, e aproveita a oportunidade para congratular-se com as Industrias Farmacêuticas Fontoura Wyeth S/A.

SPIG

SOCIEDADE PAULISTA DE INSTALAÇÕES GERAIS LTDA.

São Paulo - Avenida Duque de Caxias, 94

Rio de Janeiro - Rua da Assembleia, 51



LUSTRES MODERNOS



FÁBRICA METALÚRGICA DE LUSTRES LTDA.

RUA PELOTAS, 141 - TELS. 70-4046 - 70-4053
SÃO PAULO

CARVALHO MEIRA S/A

COMERCIAL E INDUSTRIAL

ARTIGOS SANITÁRIOS
FERRAGENS FINAS

LA FONTE

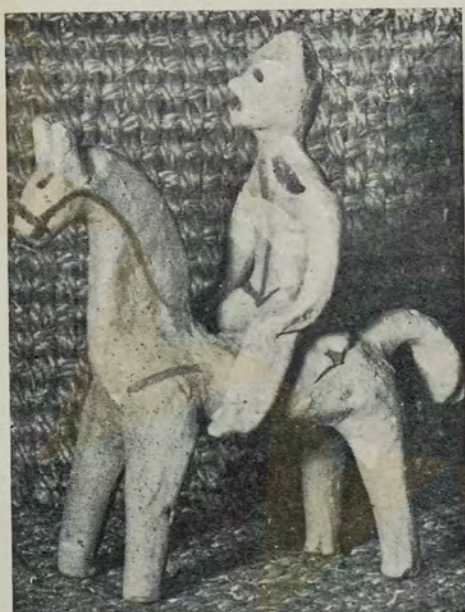
A Fechadura que Fecha e Dura

ESC. E LOJA, RUA LÍBERO BADARÓ, 605
FONE: 36-9149, C. POSTAL, 201
END. TELEGRÁFICO - "RODOL"
SÃO PAULO - BRASIL



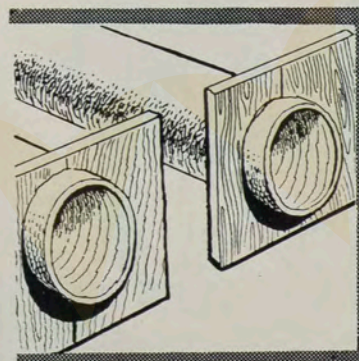
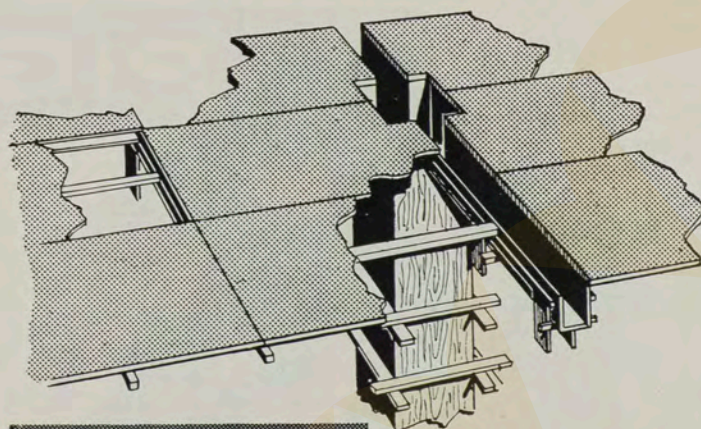
Folclore e Artesanato

Rua Riachuelo 342 Junto a Pça das Bandeiras
SÃO PAULO



- Loja especializada em Arte Folclórica brasileira
- Cerâmica popular de todo o Brasil
- Arte religiosa antiga brasileira
- Utensílios, ornamentos e cerâmica de índios do Brasil Central
- Arte Artesanal Paulista, de renomados artistas
- Salão Permanente de Exposições de Artes plásticas

FÔRMAS *Madeirit*



Material consagrado pelos construtores de grandes estruturas pela qualidade e pelas vantagens que proporciona: economia de mão de obra, de prego, de reboco e de transporte vertical.

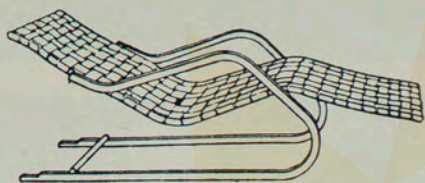
INDÚSTRIAS

Madeirit

Rua Xavier de Toledo, 264 - 10.º and.
Sala 102 - Tel. 36-7020 - São Paulo

Tamanho: 220x110 cms.
Em três tipos:
leve, médio e pesado

MÓVEIS SUECOS
Artodos



MÓVEIS ARTODOS LTDA.
RUA MAJOR SERTÓRIO, 96 - TELEFONE: 34-4086 - SÃO PAULO

arte moderna
decorações
tecidos
tapetes
lâmpadas
cristais suecos
cerâmicas

ARTE-DECORAÇÕES

HENRIQUE LIBERAL S/A

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS PARA TODO O BRASIL DE



JANSEN

PARIS

AVENIDA IMPERIAL, 73 - ITAIM - FONE 8-3664 - S. PAULO



Hall central do novo Aeroporto de São Paulo.

Mosaicos de porcelana para { fachadas
paredes
Ladrilhos de grês { pisos
Moinhos, tijolos e bolas de porcelana
Isoladores e material eletro-cerâmico



**INDÚSTRIA PAULISTA DE
PORCELANAS "ARGILEX" LTDA.**

(FUNDADA EM 1934)

Vendas e Mostruários: Rua Nestor Pestana, 47; Fones: 34-8043 e 35-3433

PACHECO FERNANDES, DANTAS LTDA.

E N G E N H E I R O S C I V I S

RUA MAJOR SERTÓRIO, 92
2.º AND. — CONJ. 21



TELEFONE: 32-0679
SÃO PAULO

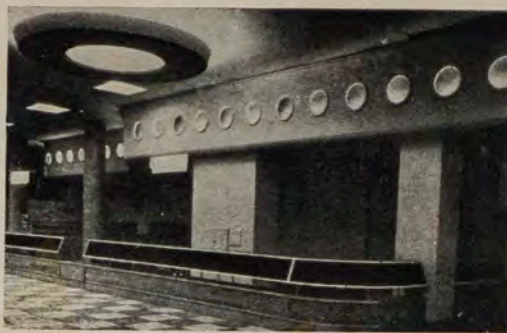
ARQUITETURA — CONSTRUÇÕES



Nos mais modernos edifícios do Brasil
**CALDEIRAS AUTOMÁTICAS
INCINERADORES**

LABOR INDUSTRIAL LIMITADA

Rua Teodoro Sampaio, 1536 - Fone 8-6862 - SÃO PAULO



*Todos os fôrros e
iluminação indi-
reta do novo
AEROPOR-
TO DE CON-
GONHAS fo-
ram executados
em GESSO, sob
a direção técnica
e artística de
FRANCISCO FO-
GLIANO, pela*

SPIRAL

Sociedade Paulista de Instalações e Revestimentos Artísticos Ltda.

R. MARIA PAULA, 36 - 10.º AND - FONE: 37-1561 - S. PAULO

Esquadrias Metálicas e Serralheria Artística



Rua Baroneza de Porto Carrero, 234

Fone: 51-8854

São Paulo

BIBLIOTECA DE LITERATURA BRASILEIRA

Os maiores escritores clássicos do Brasil, consagrados pela opinião pública, em edições magníficas, ilustradas pelos maiores artistas de nossos dias e prefaciadas pelos grandes nomes da vida intelectual brasileira de hoje.

- I — MACHADO DE ASSIS — Casa Velha — Introdução de Lúcia Miguel Pereira — Ilustrações de Santa Rosa.
- II — ALVARES DE AZEVEDO — Noite na Taverna — Macário — Prefácio de Edgard Cavalheiro — Ilustrações de Di Cavalcanti.
- III — CASTRO ALVES — Os Escravos — Introdução de Oliveira Ribeiro Neto — Ilustrações de Clovis Graciano.
- IV — MANUEL ANTONIO DE ALMEIDA — Memórias de um Sargento de Milícias — Introdução de Mário de Andrade — Ilustrações de F. Acquerone.
- V — BERNARDO GUIMARÃES — O Ermitão de Muquém — O Garimpeiro — Estudo Crítico de Jamil Almansur Haddad — Ilustrações de Darcy Penteado.
- VI — JOSÉ DE ALENCAR — Iracema — Introdução de Guilherme de Almeida — Ilustrações de Anita Malfatti.
- VII — JOAQUIM MANOEL DE MACEDO — A Moreninha — Prefácio de Antônio Cândido — Ilustrações de Tarsila.
- VIII — MATIAS AIRES — Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens — Introdução de Alceu Amoroso Lima — Ilustrações de Santa Rosa.
- IX — ALUIZIO AZEVEDO — O Cortiço — Prefácio de Sérgio Milliet — Ilustrações de Manoel Martins.
- X — CASIMIRO DE ABREU — Primaveras — Prefácio de Domingos Carvalho da Silva — Ilustrações de Maria Leonтина Franco.
- XI — FRANKLIN TAVORA — Lourenço — Prefácio de Anibal Fernandes — Ilustrações de Aldemir Martins.
- XII — FAGUNDES VARELLA — Poesias — Introdução e Seleção de Edgard Cavalheiro — Ilustrações de Darcy Penteado.
- XIII — TOMÁS ANTONIO GONZAGA — Marília de Dirceu — Prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco — Ilustrações de Guignard.
- XIV — ALCANTARA MACHADO — Vida e Morte do Bandeirante — Prefácio de Sérgio Milliet — Ilustrações de J. Wasth Rodrigues.

Uma edição da **LIVRARIA MARTIS EDITORA**

à venda pelo Departamento de Crédito da S. E. L. - SOCIEDADE DE EXPANSÃO DO LIVRO. Rua São Francisco, 77.81 — 6.º andar — Fones : 34-3493 e 33-6986 — São Paulo.

Detalhe de beleza...



para um conjunto perfeito!

Técnicamente perfeitos, em seus mínimos detalhes, os tapetes Bandeirante são os que mais se distinguem em durabilidade, oferecendo o mais aprimorado conjunto de qualidade, elegância e beleza!



Indústria de tapetes

Bandeirante S.A.

Rua Itajaí, 125 - São Paulo
End. Telegr. TAPERANTE



ambiente de *Requintada* *elegância...*



Kem-Tone

— permite acabamento perfeito, fôco, uniforme!

13 TONALIDADES À SUA ESCOLHA!

Kem-Tone seca em 1 hora. E torna os ambientes sempre mais bonitos e acolhedores. Kem-Tone cobre a maioria das superfícies com 1 só demão. É lavável e super-econômica — com 1 galão de Kem-Tone, adicionando meio galão de água, V. obtém um galão e meio de tinta.

Kem-Tone

é encontrada nas principais casas do ramo. Peça para ver a nova Carta de Côres Kem-Tone.



SHERWIN WILLIAMS
 DO BRASIL S.A.

Caixa Postal 2444 - São Paulo